domus

Architettura Design Arte Comunicazione *Architecture Design Art Communication*

Febbraio/*February* 2000 **823** Lire 15.000 € 7.75

Periodico mensile - Spedizione in abbonamento postale -45%-art.2, comma 20/B, legge 662/96-Filiale di Milano

Dimenticate i megahertz. Stiamo parlando di gigaflop.

Vi presentiamo Power Mac G4. Il primo supercomputer desktop del mondo.

Cio' che rende un supercomputer "super" è la capacità di eseguire almeno un miliardo di operazioni a virgola mobile al secondo. E' una stupefacente misura di velocità conosciuta come "gigaflop". Il nuovo Power Mac G4 è il primo personal computer al mondo in grado di raggiungere questo livello di prestazioni. Il segreto di questa sbalorditiva velocità è il nuovo processore G4 con il suo Velocity Engine - il cuore di un supercomputer miniaturizzato su una scheggia di silicio. Le applicazioni che muovono la potenza del Velocity Engine girano fino ad una velocità doppia rispetto ai velocissimi personal computer Pentium III. Le comuni funzioni di Photoshop, ad esempio, girano due volte più veloci. E usando un set di test propri di Intel, il chip G4 da 450MHz è risultato 2,3 volte più veloce del processore Pentium III da 700MHz.* Probabilmente non avete mai sentito parlare di gigaflop prima d'ora. Ma, molto presto, non potrete vivere senza averne almeno uno sulla scrivania. Per avere maggiori informazioni e conoscere i particolari tecnici, visitateci al sito www.apple.com/it. Think different.

Cio' che rende "super" un supercomputer è la sua capacità di eseguire almeno un miliardo di operazioni a virgola mobile al secondo. Come il Power Mac G4.

Il chip del G4 racchiude il Velocity Engine – il cuore di un supercomputer miniaturizzato su una scheggia di silicio.

800-827069

Su test CPU e Photoshop. ©2000 Apple Computer, Inc. Tutti i diritti riservati. Il logo Apple è un marchio di Apple Computer, Inc. registrato negli USA e in altri paesi. Power Mac, Think different, e Velocity Engine sono marchi commerciali di Apple Computer, Inc. Pentium è un marchio commerciale registrato di Intel Corporation.

UNIFOR

Progetto 25 e Easy. Una parete attrezzata autoportante. Una fascia di luce che corre sui piani di lavoro. Una famiglia di scrivanie che si accostano e si compongono. Uno spazio aperto, flessibile e funzionale.

UNIFOR

Progetto 25 and Easy. A free-standing wall system. A beam of light that glides across work tops. A top-performing family of desks that look great, side by side, or combine to form intriguing compositions. An open, flexible and functional space.

Photo Mario Carrieri

vitra. Edito e distribuito in Italia da Unifor
vitra. is distributed in Australia by Unifor Australia Pty

UNIFOR

Progetto 25. Sistema di partizione autonomo, costruito con moduli funzionali differenziati: pannelli trasparenti e in legno, fasce canalizzate ispezionabili, supporti per mensole… Easy. Scrivanie, piani di lavoro e tavoli per riunioni.

Progetto 25. An autonomous partition system made up of various functional modules - transparent and wooden panels, channeled strips that are easy to access, supports for shelves…

Easy. Desks, work tops and conference tables.

UNIFOR
Progetto 25. Luca Meda
Easy. Fernando Urquijo

B
prezzo speciale
(special price)

C
a casa tua
(at your home)

A
11 numeri di domus
(11 issues of domus)

D
un regalo in più
(great value)

A+B=CD (rom)

Chi si abbona a **domus**, oltre al prezzo speciale, ha in regalo il CD rom "Venezia", della Collana "Le città d'Arte".
*(In addition to the special price, subscribers to **domus** will also receive a CD Rom gift from the "Cities of Art" digital collection.)*

Abbonarsi a domus conviene!

(a subscription to domus is great value!)

EditorialeDomus

Tariffe di abbonamento Italia

Desidero abbonarmi a domus

- ☐ **Annuale (11 numeri) con in regalo il CD-Rom "Venezia" L 120.000** anzichè L 169.000
- ☐ **Annuale Studenti (11 numeri) con in regalo il CD-Rom "Venezia" L 110.000** anzichè L 165.000
  (allegare sempre la dichiarazione di iscrizione alla facoltà)

☐ **CD-Rom "ANNATA DOMUS '98" solo L 29.900** anzichè L 34.900

Offerta valida solo per l'Italia

Effettuate la spedizione al seguente nominativo (scrivere in stampatello):

Cognome _____ Nome _____

Indirizzo _____ N° _____

Località _____ Cap. _____ Prov. _____

Telefono _____ Fax _____

Scelgo la seguente modalità di pagamento:

- ☐ Bollettino postale (solo per l'abbonamento) che mi inviarete.
- ☐ Contrassegno (solo per il CD-Rom "Annata Domus '98")
- ☐ Allego assegno non trasferibile intestato a Editoriale Domus Spa.
- ☐ Addebitate l'importo dovuto sulla mia carta di credito: American Express ☐ Diners ☐ Visa ☐

Carta N. _____ Scad. _____

Firma _____ Data _____

La informiamo, ai sensi della legge 675/96, che i suoi dati sono oggetto di trattamento prevalentemente informatico, ai soli fini della corretta gestione del suo abbonamento e di tutti gli obblighi che ne conseguono. I suoi dati anagrafici potranno essere utilizzati inoltre per finalità di promozione commerciale dalla nostra Azienda e da quelle ad essa collegate. A lei competono tutti i diritti previsti dall'art. 13 della legge sopra citata. Responsabile del trattamento è l'Editoriale Domus S.p.A. via A. Grandi 5/7, 20089 Rozzano (MI).

P0200

NON AFFRANCARE

Affrancatura ordinaria a carico del destinatario da addebitare sul conto di Credito n. 7377 presso l'Ufficio Postale di Milano A.D. (Aut. Dir. Prov. P.T. N. 2/807761/TM/7377 del 12/4/93)

EditorialeDomus
Servizio Abbonati
Casella Postale 13080
20130 MILANO MI

L'abbonamento in linea diretta.

Quest'anno abbonati per telefono: è veloce, sicuro e completamente gratuito.

Basta telefonare al numero verde

Numero Verde **800-001199**

riservato esclusivamente al servizio abbonati.

Potrai rivolgerti a questo numero o al nostro sito internet http://www.edidomus.it anche per avere informazioni immediate sulla situazione del tuo abbonamento.

Oppure invia una e-mail a uf.abbonamenti@edidomus.it o un fax al numero 0282472383

In regalo il CD-Rom «Venezia» della Collana "Le città d'Arte".

(A Cd-Rom free gift of Venice from the "Cities of Art" digital collection)

Chi si abbona a domus visita Venezia.

200 viste panoramiche a 360°
550 foto originali di Venezia
15 minuti di filmato

Subscribe to domus and visit Venice!

200 panoramic views in 360°
550 original photos of Venice
15 minutes of film-clips

L'annata '98 di domus su CD rom. A prezzo speciale.

- oltre 1.500 pagine indicizzate
- navigazione trasversale per temi
- funzioni di ricerca avanzate
- progetti, design, rassegne e itinerari
- collegamenti diretti ai siti internet

The digital collection of domus 1998 at a special price for you!

- over 1.500 index pages
- cross navigation by subject
- advanced research functions
- projects, design, product surveys and itineraries
- direct links to other websites

L'annata 1998 di domus su CD-Rom a 29.900 anziché 34.900
(The digital collection of domus 1998 at a special price).

Subscription rates outside Italy

I would like to subscribe to domus

- ☐ **Annual (11 issues) with CD-Rom free gift of Venice** ☐ US $ 135 ☐ DM 220 ☐ Euro 115
- ☐ **Annual (11 issues) Airmail with CD-Rom free gift of Venice** ☐ US $ 180 ☐ DM 266 ☐ Euro 154
- ☐ **CD-Rom "ANNATA DOMUS '98"** US $ 20 DM 34 Euro 18
- ☐ **Airmail • CD-Rom "ANNATA DOMUS '98"** US $ 24 DM 41 Euro 22

Please send the subscription to the following address (please write in block capitals):

Name _____ Surname _____

Number & Street _____

Town _____ Postal code _____

State/Region _____ Country _____

Telephone _____ Fax _____

- ☐ I enclose a cheque addressed to: Editoriale Domus, via A. Grandi, 5/7 - 20089 Rozzano - (Milano) - Italy
- ☐ I have paid by International money order on your account n. 5016352/61 - c/o Comit - Assago Branch - (Milano) - Italy
- ☐ Please charge my credit card the amount of:

American Express ☐ Diners ☐ Mastercard/Eurocard ☐ Visa ☐

Card N. _____ Expires _____

Signature _____ Date _____

According to the Law 675/96, we would like to inform you that your private data will be computer-processed by Editoriale Domus only to the purpose of properly managing your subscription and meeting all obligations arising therefrom. In addition, your private data may be used by Editoriale Domus and related companies to the purpose of informing you of new publications, offers and purchase opportunities. You are entitled to all and every right in conformity with Clause 13 of the above mentioned Law. Editoriale Domus S.p.A. via Achille Grandi 5/7, 20089 Rozzano (MI) Italy is responsible for processing your private data.

P0200

PLEASE AFFIX POSTAGE

EditorialeDomus
Subscription Department
P.O. BOX 13080
I-20130 MILANO
ITALY

Subscriptions outside Italy. You can also subscribe by:

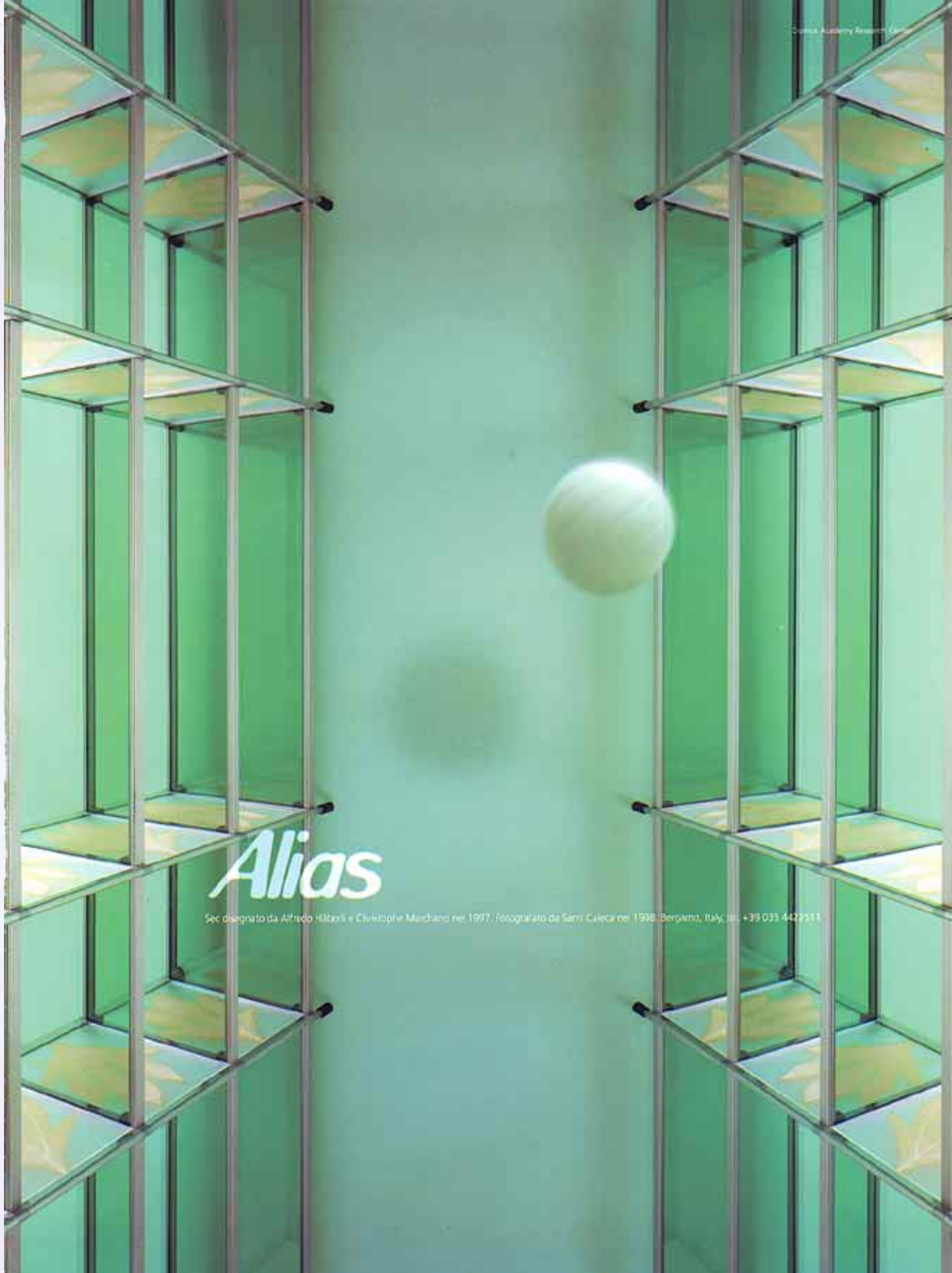
Phone: + 39 - 0282472275

Fax: + 39 - 0282472383

e-mail: subscriptions@edidomus.it

If you want online information about your subscription check it on our web site: http://www.edidomus.it

EditorialeDomus



Fantoni Spa
33010 Osoppo /Udine Italy
Telefono +39 0432 9761
Telefax +39 0432 986246
Telex 450053
e.mail: info@fantoni.it
www.fantoni.it

Mèta Sistema per ufficio
design: Mario Broggi+Michael Burckhardt

www.fantoni.it

mobile design

Al mattino, quando gli altri uffici iniziano ad animarsi, Mèta Units incomincia a muoversi. Le scrivanie su ruote si incontrano, si separano, compongono posti di lavoro singoli o multipli, nello spazio di pochi minuti e anche più volte durante la giornata. Dal "total design" Fantoni - premiato con il Compasso d'Oro 1998 - un altro cambiamento totale nel modo di vedere e di vivere l'ufficio. Richiedete il nuovo catalogo Mèta Units al numero +39 0432 976471.

fantoni

SISTEMA TAPPARELLE CROCI

SISTEMI
DI MONTAGGIO
Guide e cassonetti
esterni.

SISTEMI
DI MANOVRA
Cinghie, argano,
motore,telecomando.

MAXI INFORMATION

UNA SCELTA SICURA PER TANTE SOLUZIONI

TAP SECURITY

VASTA GAMMA DI
PROFILI E COLORI

SOLO CROCI HA TAP SECURITY

LA PRIMA TAPPARELLA CON L'ANIMA IN POLIURETANO RIGIDO

Croci è un sistema di tapparelle ed accessori che risolve qualsiasi problema di installazione, di sicurezza e d'estetica. TAP SECURITY, ad esempio, è la prima tapparella in alluminio con l'anima in poliuretano rigido, impenetrabile ai tentativi di intrusione, che migliora l'isolamento da caldo, freddo e rumori. La sicurezza aumenta grazie alle tante soluzioni di bloccaggio disponibili: manuali, automatiche, a cateracciolo e a serratura.

In più, per maggior durata e silenziosità, le tapparelle Croci sono dotate degli esclusivi tappi di scorrimento a vite. TAP SECURITY Croci ha una garanzia di 5 anni, che riguarda esclusivamente i difetti di fabbricazione delle tapparelle e degli accessori originali Croci, e un'assicurazione contro i furti ed eventuali danni provocati dall'installazione o dal prodotto verso terzi. Croci da più di 30 anni, soddisfa tutte le esigenze. Anche le vostre.

NELLE RISTRUTTURAZIONI LE TAPPARELLE CROCI HANNO AGEVOLAZIONI DI CARATTERE FISCALE

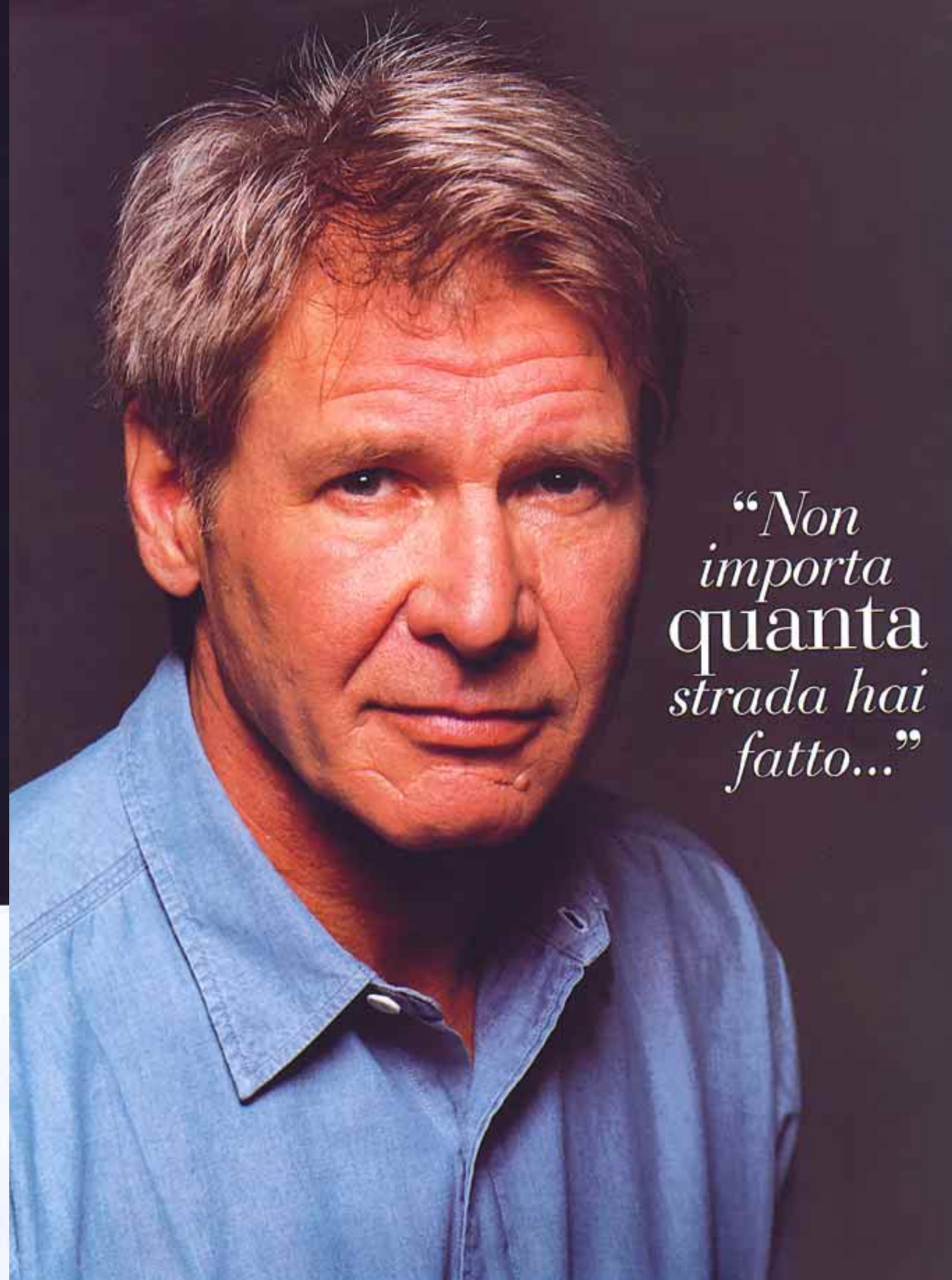
GARANZIA 5 ANNI

3 ASSICURAZIONI

PER INFORMAZIONI TELEFONARE Numero Verde 800-851071

www.croci.com

Croci
UNA SCELTA SICURA



"Non importa quanta strada hai fatto..."

"...ma come
l'hai percorsa."
"Das Goldene Lenkrad"
"Volante d'oro 1999"

Lancia Lybra. *Nasce Lancia Lybra. Nasce la guida senza stress e ricca di contenuti. Climatizzatore Dual Zone, Bose Sound System con sette speaker, telefono GSM ed un grande monitor per gestire il navigatore satellitare ed altre informazioni. Inoltre, nuove sospensioni BLG per comodità e sicurezza totali. Salite a bordo e provatela, scoprirete anche voi che come si viaggia è più importante di dove si arriva. Lancia Lybra ha ricevuto il prestigioso premio tedesco "Volante d'oro" per la sua guidabilità, l'ecologia, la sicurezza e la raffinatezza meccanica.* **Aspettatevi di più.**

Lancia Lybra SW	1.8 16v	1.8 16v LX	2.0 20v LX	1.9 jtd	1.9 jtd LX	2.4 jtd LX
CV CEE	131		155	105		134
Prezzo fine chiavi in mano	43.400.000*	47.200.000	50.100.000	45.400.000	49.200.000	51.600.000
Prezzo rate chiavi in mano	22.414.29	24.356.77	25.878.49	23.447.14	25.400.68	26.649.18
Disponibile cambio automatico Comfortronic su versione 2.0 20v LX						

Il Granturismo

Lancia Lybra. *Dimenticate lo stress. La fretta. I rumori. Dimenticate anche le abitudini che avete maturato su ogni altra auto. Lancia Lybra offre alla vista la tradizione della classe Lancia, ma assicura ad ogni altro nostro senso il piacere di un'auto profondamente innovativa. Creata per il benessere di ogni passeggero. Materiali piacevoli al tatto come la pelle o l'Alcantara®, un' intensa silenziosità di marcia a cui si può contrapporre solo la purezza dell'impianto Hi Fi Bose, illuminazione degli strumenti di bordo pensata per ogni condizione di luce, ed una costruzione ergonomica che rende facile ogni gesto. Telefonare, selezionare un CD da ascoltare, scegliere con il G.P.S. la strada da percorrere o, più semplicemente, conversare. In Lancia Lybra tutto è pensato per farvi sentire benvenuti. A cominciare dall'accoglienza che vi riserveranno quando chiederete di provarla.* **Aspettatevi di più.**

LANCIA

Il Granturismo

Domus Subscription & Distribution Agencies

• indicates domestic distributors

Argentina

• Libreria Tecnica C.P. 67
Florida 683 Local 18
1375 BUENOS AIRES
Tel. 01-3146303 Fax 01-3147135

Australia

• Europress Distributors Pty Ltd
119 McEvoy Street Unit 3
2015 ALEXANDRIA NSW
Tel. 02-6984922 Fax 02-6987675

Gordon & Gotch
Huntingdale Road 25/37
3125 BURWOOD VIC
Tel. 03-98051650
Fax 03-98888561

Perimeter
190 Bourke Street
3000 MELBOURNE VIC
Tel. 03-96633119
Fax 03-96634506

Magazine Subscription Agency
20 Booralie Road
2084 TERREY HILLS NSW
Tel./Fax 02-4500040

ISA Australia
P.O. Box 709
4066 TOOWONG QLD
Tel. 07-33717500
Fax 07-33715566

Austria

• Morawa & Co. KG.
Wollzeile 11
WIEN 1
Tel. 01-51562 Fax 01-5125778

Jos A. Kienreich
Sackstraße 6
8011 GRAZ
Tel. 0316-826441

Georg Prachner KG
Kärntnerstraße 30
1015 WIEN
Tel. 01-5128549 Fax 01-5120158

Minerva
Sachsenplatz 4/6
1201 WIEN
Tel. 01-3302433 Fax 01-3302439

Belgium

• AMP
1, Rue de la Petite Ile
1070 BRUXELLES
Tel. 02-5251411 Fax 02-5234863

Naos Diffusion SA
Rue des Glands 85
1190 BRUXELLES
Tel. 02-3435338 Fax 02-3461258

S.P.R.L. Studio Spazi Abitati
55, Avenue de la Constitution
1083 BRUXELLES
Tel. 02-4255004 Fax 02-4253022

Office International des Periodiques
Kouterveld 14
1831 DIEGEM
Tel. 02-7231282 Fax 02-7231413

Standaard Boekhandel
Industriepark Noord 28/A
9100 SINT NIKLAAS
Tel. 03-7603287 Fax 03-7779263

Brazil

• Distribuidora Leonardo da Vinci Ltda
Av. Ibijau 204
04524 SAO PAULO
Tel. 011-53163992
Fax 011-55611311

Informational
P.O. Box 9505
90441-970 PORTO ALEGRE RS
Tel. 051-3344524 Fax 3344018

Santoro Editora
Rua 7 de Setembro 63 Sala 202
20050-005 RIO DE JANEIRO RJ
Tel. 021-2523909
Fax 021-2527078

Canada

Periodica
C.P. 444
OUTREMONT QUE H2V 4R6
Tel. 514-2745468 Fax 514-2740201

Chile

• Libro's Soc. Ltda
Clasificador 115 Correo Central
SANTIAGO
Tel. 02-23577337
Fax 02-2357859

Colombia

• Peinternational
Maria Costanza Carvajal
Calle 90 18-31
SANTA FE' DE BOGOTA'
Tel. 01-6168529 Fax 01-6166864

Luis Antonio Puin Alvarez
Avenida 25 C # 3 35/37
BOGOTA'
Tel. 01-3426401

C.S.I.

Mezhdunarodnaya Kniga
39 Bolshaya Yakimanka Street
117049 MOSCOW
Tel./Fax 095-2384634

Czech Republic

• Mediaprint & Kapa
Pressegrosso s.r.o.
Na Jarove 2
130 00 PRAHA 3
Tel. 02-6848547 Fax 02-6848618

Linea Ubok
Na Prikope 37
11349 PRAHA 1
Tel. 02-24228788
Fax 02-24228293

Cyprus

• Hellenic Distribution Agency Ltd
Chr. Sozou 2E
P.O. Box 4508
NICOSIA
Tel. 02-444488 Fax 02-473662

Denmark

• Dansk Bladdistribution A/S
Ved Amagerbanen 9
2300 COPENHAGEN S
Tel. 31543444 Fax 31546064

Arnold Busk
Købmagergade 29
1140 COPENHAGEN K
Tel. 33122453 Fax 33930434

Rhodos
Strangate 36
1401 COPENHAGEN K
Tel. 31543060 Fax 32962245

Finland

• Akateeminen Kirjakauppa
Stockmann/Akatemineen Kirjakauppa
P.O. Box 23
00371 HELSINKI
Tel. 09-1214330 Fax 09-1214241

Lehtimarket Oy
Nokiantie 2-4 P.O. Box 16
00511 HELSINKI
Tel. 0-716022 Fax 0-7533468

Suomalainen Kirjakauppa
P.O. Box 2
01641 VANTAA
Tel. 09-8527880
Fax 09-8527990

France

• Nouvelles Messageries de la resse Parisienne NMPP
52, Rue Jacques Hillairet
75612 PARIS
Tel. 01-49287042
Fax 01-49287622

Dawson France
Rue de la Prairie
Villebon-sur-Yvette
91871 PALAISEAU CEDEX
Tel. 01-69104700
Fax 01-64548326

Documentec
58, Boulevard des Batignolles
75017 PARIS
Tel. 01-43871422
Fax 01-42939262

Germany

• W.E. Saarbach GmbH
Hans Böckler Straße 19
50354 HÜRT HERMÜLHEIM
Tel. 02233-79960
Fax 02233-799610

Mayer'sche Buchhandlung
Matthiashofstraße 28-30
52064 AACHEN
Tel. 0241-4777470
Fax 0241-4777479

Lange & Springer
Otto-Suhr-Allee 26/28
10585 BERLIN
Tel. 030-340050
Fax 030-3420611

Wasmuth GmbH
Pfalzburger Straße 43/44
10717 BERLIN
Tel. 030-8630990
Fax 030-86309999

Bonner Presse Vertrieb
Limpericher Straße 10
53225 BONN
Tel. 0228-400040 Fax 0228-4000444

Graff Buchhandlung
Neue Straße 23
38012 BRAUNSCHWEIG
Tel. 0531-480890
Fax 0531-46531

Walther König GmbH
Heinrich-Heine-Allee 15
40213 DÜSSELDORF
Tel. 0211-136210
Fax 0211-134746

Sautter & Lackmann
Admiralitätstraße 71/72
20459 HAMBURG
Tel. 040-373196 Fax 040-365479

Mode....Information
Heinz Kramer GmbH
Pilgerstraße 20
51491 KÖLN OVERATH
Tel. 02206-60070
Fax 02206-600717

L. Werner Buchhandlung
Theatinerstraße 44 II
80333 MÜNCHEN
Tel. 089-226979
Fax 089-2289167

Karl Krämer
Rotebühlstraße 40
70178 STUTTGART
Tel. 0711-669930
Fax 0711-628955

Konrad Wittwer GmbH
Postfach 10 53 43
70173 STUTTGART
Tel. 0711-25070
Fax 0711-2507350

Otto Harrassowitz
Taunusstraße 5
65183 WIESBADEN
Tel. 0611-5300 Fax 0611-530560

Great Britain

• USM Distribution Ltd
86 Newman Street
LONDON W1P 3LD
Tel. 0171-3968000
Fax 0171-3968002

Dawson UK Ltd
Cannon House Park Farm Road
FOLKESTONE CT19 5EE
Tel. 0303-850101 Fax 0303-850440

DLJ Subscription Agency
26 Evelyn Road
LONDON SW19 8NU
Tel. 0181-5437141 Fax 0181-5440588

Motor Books
33 St'Martins Court
LONDON WC2N 4AL
Tel. 0171-6365376
Fax 0171-4972539

R.D. Franks Ltd
Kent House
Market Place Oxford Circus
LONDON W1N 8EJ
Tel. 0171-6361244
Fax 0171-4364904

Blackwell's Periodicals
P.O. Box 40
Hythe Bridge Street
OXFORD OX1 2EU
Tel. 01865-792792
Fax 01865-791438

Greece

• Hellenic Distribution Agency Ltd
1 Digeni Street
17456 ALIMOS
Tel. 01-9955383 Fax 01-9936043

G.C. Eleftheroudakis SA
17 Panepistimioy Street
10564 ATHENS
Tel. 01-3314180 Fax 01-3239821

Papasotiriou SA
35 Stournara Street
10682 ATHENS
Tel. 01-33029802
Fax 01-3848254

Studio Bookshop
32 Tsakolof Street Kolonaki
10673 ATHENS
Tel. 01-3622602 Fax 01-3609447

Holland

• Betapress BV
Burg. Krollaan 14
5126 PT GILZE
Tel. 0161-457800
Fax 0161-452771

Bruil Tijdschriften
Postbus 100
7000 AC DOETINCHEM
Tel. 08340-24033
Fax 08340-33433

Kooyker Booksellers
Korevaarstraat 8 B
2311 JC LEIDEN
Tel. 071-160560 Fax 071-144439

Swets Subscription Service
P.O. Box 830
2160 SZ LISSE
Tel. 0252-435111
Fax 0252-415888

Bruil & Van de Staaij
Postbus 75
7940 AB MEPPEL
Tel. 0522-261303 Fax 0522-257827

Hong Kong

Apollo Book
27-33 Kimberly Road
2nd Floor Flat A
Wing Lee Bldg KOWLOON
Tel. 03-678482 Fax 03-695282

Hungary

Librotrade Kft
P.O. Box 126
1656 BUDAPEST
Tel. 01-2561672 Fax 01-2568727

India

Globe Publications Pvt Ltd
B 13 3rd Floor A Block
Shopping Complex
Naraina Vihar Ring Road
NEW DELHI 110 028
Tel. 011-5460211
Fax 011-5752535

Iran

Jafa Co Ltd
P.O. Box 19395
4165 TEHRAN
Fax 6406441

Israel

• Literary Transactions Ltd
c/o Steimatzky Ltd
11 Rehov Hakishon
51114 BNEI BRAK
Tel. 03-5794579 Fax 03-5794567

Teldan
7 Derech Hashalom
67892 TEL AVIV
Tel. 03-6950073 Fax 03-6956359

Japan

• Yohan
14-9 Okubo 3 Chome
Shinjuku-Ku
TOKYO 160
Tel. 03-32080181 Fax 03-32090288

Segawa Books
2-59 Yamazoe-Cho
Chikusa-Ku
NAGOYA
Fax 052-7636721

AD Shoseki Boeki
C.P.O. Box 1114
OSAKA 530-91
Tel. 06-4480809 Fax 06-4483059

Asahiya Shoten Ltd
C.P.O. Box 398
OSAKA 530-91
Tel. 06-3766650

Bookman's Co. Ltd.
1-18 Toyosaki 3-Chome
Oyodo-Ku OSAKA 531
Tel. 06-3714164 Fax 06-3714174

Elm & Co
18-6 Takadono 3 Chome
Asaki-Ku
OSAKA 535
Tel. 06-9522857

Hakuriyo Co Ltd
1-15-17 Shimanouchi Chuo-Ku
OSAKA 542
Tel. 06-2525250 Fax 06-2525964

Kitao Publications Trading Co Ltd
2-3-18 Nakanoshima Kita-Ku
OSAKA 530
Tel. 06-2035961 Fax 06-2223590

Kaigai Publications Co Ltd
P.O. Box 5020 Tokyo International
TOKYO 100-31
Tel. 03-32924271 Fax 03-2924278

Kinokuniya Co Ltd
P.O. Box 55 Chitose
TOKYO 156
Tel. 03-34390124 Fax 03-34391094

Maruzen Co Ltd
P.O. Box 5050 Tokyo International
TOKYO 100-31
Tel. 03-32758591
Fax 03-32750657

Milos Book Service
3-22-11 Hatchobori Chuo-Ku
TOKYO 104
Tel. 03-35513790 Fax 03-35513687

Pacific Books
Morikawa Bldg.
7-4 Idabashi 1 Chome
Chiyoda-Ku TOKYO 102
Tel. 03-32623962 Fax 03-32624409

Shimada & Co Inc
9-15 Minami-Ayoama 5-Chome
Kyodo Bldg. Shin Ayoama 5F
Minato-Ku
TOKYO 107
Tel. 03-34078317 Fax 03-34078340

The Tokodo Shoten
Nakauchi Bldg.
7-6 Nihonbashi 1 Chome
Chuo-Ku
TOKYO 103
Tel. 03-32721966 Fax 03-32788249

Tokyo Book Center Co Ltd
3-12-14 Sendagaya Shibuya-Ku
TOKYO 151
Tel. 03-34041461 Fax 03-34041462

Korea

• M&G&H Co
Suite 901 Pierson Bldg.
Chin Mijn Ro 2 Ka
Chongro-Ku
SEOUL 110-062
Tel. 02-7542881 Fax 02-7354028

Seoul Subscription Service Inc
Youido P.O. Box 174
SEOUL 150-601
Tel. 02-7801094 Fax 02-7843980

Lebanon

• Messageries du Moyen Orient
B.P. 11
6400 BEYROUTH
Tel. 01-447526 Fax 01-492625

Luxembourg

• Messageries Paul Kraus
11, Rue Christoph Plantin
1020 LUXEMBOURGH
Tel./Fax 499888444

Malta

• Miller Distributors Ltd
Miller House
Tarxien Road Airport Way
LUQA
Tel. 664488 Fax 676799

Mexico

Agencia de Suscripciones SA de CV
Av. 16 de Septiembre 6-402
Col. Centro
06000 MEXICO DF
Tel. 064-140423 Fax 064-152413

New Zealand

• The Fashion Bookery
P.O. Box 35-621 Browns Bay
AUCKLAND 10
Tel. 09-4786324 Fax 09-4155650

Ebsco NZ Ltd
Private Bag 99914
Newmarket
AUCKLAND
Tel. 09-5248119 Fax 09-5248067

Poland

•Pol-Perfect Poland
Ul. Samarytanka 51
03588 WARSZAWA
Tel./Fax 022-6787027

Ars Polona
P.O. Box 1001
00950 WARSZAWA
Tel. 022-261201 Fax 022-266240

Portugal

•Johnsons International
News Portugal Lote 1 A
Rua Dr. Jesé Espirito Santo
1900 LISBOA
Tel. 01-8371739 Fax 01-8370037

Livraria Ferin Lda
Rua Nova do Almada 72
1200 LISBOA
Tel. 01-3424422 Fax 01-3471101

Principate of Monaco

• Presse Diffusion
Boite Postale 479
98012 MONACO CEDEX
Tel. 93101200 Fax 92052492

Romania

• S.C.IBC. Hiparion
Str. Muresului 14
3400 CLUJ NAPOCA
Tel. 064-414004 Fax 064-414521

Singapore

• Page One The Bookshop Ltd
Blk 4 Pasir Panjang Road
0833 Alexandra Distripark
0511 SINGAPORE
Tel. 2730128 Fax 2730042

South Africa

• Mico L'Edicola Pty Ltd
66 Grant Avenue
2192 NORWOOD
Tel. 011-4831960 Fax 011-7283217

International Subscription Service
P.O. BOX 41095 Craighall
2024 JOHANNESBOURG
Tel. 011-6466558
Fax 011-6466565

Spain

• Comercial Atheneum SA
Joventud 19
08830 SANT BOI DE LLOBREGAT
Tel. 03-6544061 Fax 03-6401343

Diaz de Santos SA
Calle Balmes 417-419
08022 BARCELONA
Tel. 03-2128647 Fax 03-2114991

LLibreria La Ploma
Calle Sicilia 332
08025 BARCELONA
Tel. 03-4579949

Promotora de Prensa Int. SA
Diputacion 410 F
08013 BARCELONA
Tel. 03-2451464 Fax 03-2654883

A.Asppan
C/Dr. Ramon Castroviejo 63
Local
28035 MADRID
Tel. 01-3733478 Fax 01-3737439

Mundi Prensa Libros SA
Castello 37
28001 MADRID
Tel. 01-4313222 Fax 01-5753998

Publicaciones de Arquitectura y Arte
General Rodrigo 1
28003 MADRID
Tel. 01-5546106 Fax 01-5532444

Xarait Libros
P. S.Francisco de Sales 32
28003 MADRID
Tel. 01-5341567 Fax 01-5350831

Sweden

• Bror Lundberg Eftr. AB
Kungstensgatan 23
P.O. Box 19063
10432 STOCKHOLM
Tel. 08-6129680 Fax 08-6122790

BTJ Tidschriftscentralen
BTJ INFO & MEDIA
Traktorvägen 11
22182 LUND
Tel. 046-180000 Fax 046-180125

Wennergren Williams
P.O. Box 1305
17125 SOLNA
Tel. 08-7059750 Fax 08-270071

Switzerland

• Kiosk AG
Hofackerstraße 40
4132 MUTTENZ
Tel. 061-4672339
Fax 061-4672961

• Naville SA
38-42 Avenue Vibert
1227 CAROUGE-GE
Tel. 022-3080444 Fax 022-3080429

• Melisa
Via Vegezzi 4
6901 LUGANO
Tel. 091-9238341
Fax 091-9237304

Herbert Lang & Cie AG
CH 3000 BERN 9
Tel. 031-3108484
Fax 031-3108494

Dynapress Marketing SA
38 Avenue Vibert
1227 CAROUGE
Tel.022-3080870
Fax 022-3080859

Cumulus Fachbuchhandlung AG
Hauptstraße 84
5042 HIRSCHTHAL
Tel. 062-7213562
Fax 062-7210268

Librairie Payot
Case Postale 3212
1002 LAUSANNE
Tel. 021-3413231
Fax 021-3413235

R.J. Segalat
4, rue de la Pontaise
1018 LAUSANNE 18
Tel. 021-6483601
Fax 021-6482585

Freihofer AG
Weinbergstrasse 109
80333 ZÜRICH
Tel. 01-3634282 Fax 01-3629718

Stäheli's Bookshop Ltd
Bederstraße 77
8021 ZÜRICH
Tel. 01-2013302 Fax 01-2025552

Taiwan

• Chii Maw Enterprise Co Ltd
P.O. Box 24-710
TAIPEI
Tel. 02-7781678 Fax 02-7782907

Thailand

• Central Books Distrib. Ltd
306 Silom Road
10500 BANGKOK
Tel. 02-2355400 Fax 02-2378321

Turkey

• Yab Yay Yayincilik Sanay Ltd
Besiktas Barbaros Bulvari 61 Kat 3 D3
BESIKTAS ISTAMBUL
Tel. 0212-2583913 Fax 0212-2598863

Bilimsel Eserler Yayincilik
Siraselviler Cad. 101/2
80060 TAKSIM ISTAMBUL
Tel. 0212-2434173
Fax 0212-2494787

U.S.A.

• Speedimpex Usa Inc
35-02 48th Avenue
LONG ISLAND CITY NY
11101-2421
Tel. 0718-3927477
Fax 0718-3610815

• Overseas Publishers Rep.
47 West 34th Street Rooms 625/629
NEW YORK NY D7
Tel. 0212-5843854 Fax 0212-4658938

Ebsco Subscription Services
P.O. Box 1943
BIRMINGHAM AL 35201-1943
Tel. 0205-9911234
Fax 0205-9911479

International Subscription Inc.
30 Montgomery Street 7th floor
JERSEY CITY NJ 07302
Tel. 0201-4519420
Fax 0201-4515745

Readmore Inc
22 Cortland Street
NEW YORK NY 10007
Tel. 0212-3495540 Fax 0212-2330746

Faxon Illinois Service Center
1001 W. Pines Road
OREGON IL 61061-9570
Tel. 0815-7329001 Fax 0815-7322123

Silver Visions Publishing Co
1550 Soldiers Field Road
02135 BRIGHTON MA
Tel. 0617-7872939
Fax 0617-7872670

The Faxon Company Inc
15 Southwest Park
WESTWOOD MA 02090
Tel. 800-9993594
Fax 0617-3299875

Venezuela

• Edital SA
Calle Negrin Edif. Davolca
Planta Baja Apt. 50683
1050 CARACAS
Fax 02-7621648

• **Only for Usa & Canada**

.DOMUS (USPS 7010107) is published for US$ 135 per year by Editoriale Domus Spa - Via Achille Grandi 5/7 - 20089 Rozzano - Italy and distributed by Speedimpex USA Inc. Periodicals Postage Paid at Long Island City NY 11101. Postmaster: send address changes to DOMUS c/o Speedimpex USA Inc, 35-02 48th Avenue Long Island City NY 11101-2421

REGGIANI SPA ILLUMINAZIONE www.reggiani.net

REGGIANI

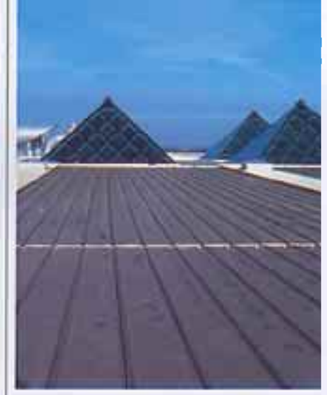
ASPETTA. GUARDA COSA FA LA LUCE.

GUARDARE. IMPARARE.
È QUEL CHE ABBIAMO FATTO.

FIERA DI BOLOGNA

BMW ITALIA LEASING S.P.A.

FERRERO - STABILIMENTO DI AVELLINO



AEROPORTI DI ROMA

Dopo aver visitato

gli stands più interessanti

della FIERA DI BOLOGNA

salite sulla vostra BMW

e comodamente seduti alla guida

ascoltando una musica rilassante,

gustando un delizioso cioccolatino FERRERO

vi state dirigendo agli AEROPORTI DI ROMA

con il vostro progetto da presentare a Parigi.

Certamente vi chiederete,

perché tutte quelle aziende e

i loro illustri progettisti,

hanno scelto RIVERCLACK

per le loro coperture?

RIVERCLACK

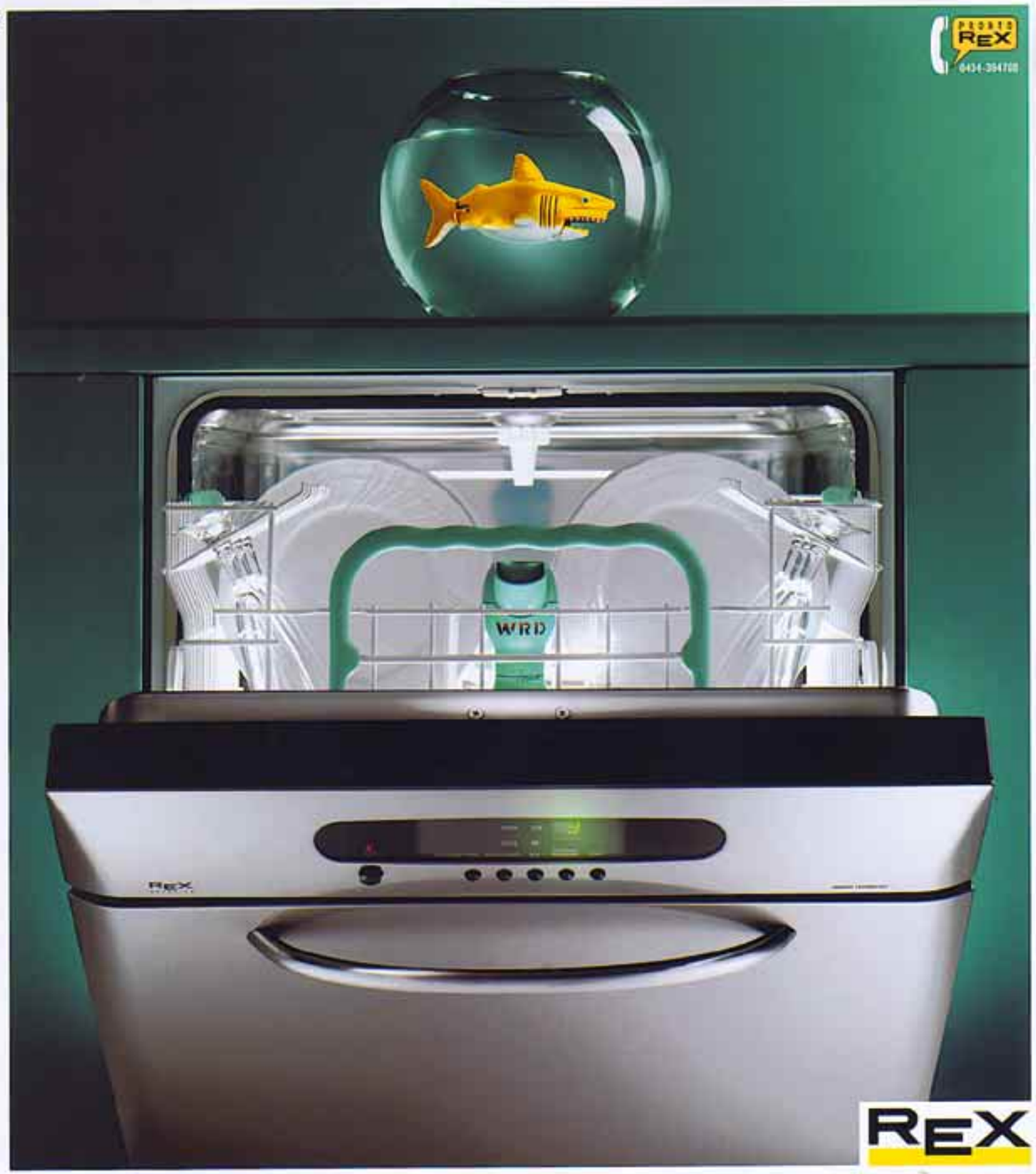
LA COPERTURA METALLICA PIANA

ISCOM SPA • Via Belvedere, 78 • 37026 Pescantina (VR) ITALIA
Tel. (0039) 045/7732177 (5 linee r.a.) • Fax (0039) 045/7732970
CONTACT US: www.iscom.it E-mail: iscom@iscom.it

N.B.
IGNORATE, SE POTETE: LA NEVE, LA PIOGGIA, LA NEBBIA, LE CODE, IL COSTO DELLA BENZINA, GLI SCIOPERI SELVAGGI, IL CELLULARE FUORI COPERTURA, IL PANINO SULLO STOMACO, I COLPI DI SONNO, LA SUOCERA, IL MODELLO UNICO, L'INDICE MIBTEL, E IL PIL.

ZANUSSI TECHNOLOGY

NUOVA TECHNA DI REX. CATTIVISSIMA CONTRO LO SPORCO.



REX

FATTI PER ESSERE IL N.1

Per un perfetto pulito e la massima protezione della vostra lavastoviglie, Rex raccomanda il Sistema finish

NUOVA TECHNA. ANCORA PIU' TECHNA.

Ancora più potente grazie al nuovo WRD.
Ancora più efficace, grazie al lavaggio ad impulsi e all'asciugatura Turbo Drying. Ancora più comoda grazie alla nuova funzionalità dei cestelli. Ancora più ecologica, grazie al nuovo sistema filtrante. Ancora più silenziosa, grazie al sistema idraulico a circuito chiuso. Ancora più sicura, grazie al nuovo sistema di sicurezza Acqualock.
Ancora più Techna. Grazie a Rex.

iSaloni 2000/Milano

Salone Internazionale del Mobile, Euroluce, SaloneComplemento, SaloneSatellite
Comitè. *Comitato Organizzatore del Salone del Mobile Italiano*
Segreteria Organizzativa: i Saloni spa, Foro Buonaparte 65, 20121 Milano
Tel. 02725941 Fax 02869011563 http://www.isaloni.it

800-342 522

ArteFlò: il tavolato 'vivo'

ArteFlò è il nuovo tavolato 'antico' di Florian, ideale anche per gli ambienti moderni. Un ampio campionario di essenze, tonalità e trattamenti, disponibile in molti formati (fino a 2,5 metri di lunghezza). Lavorato a mano per ricreare l'effetto del tempo, un pavimento estremamente vivo nella colorazione e nella gradevole ruvidità delle fibre. ArteFlò, solo da Florian.

le essenze Florian
Il più ampio campionario di essenze e scelte

i disegni
le decorazioni artistiche di alto artigianato

il prefinito Elle
Il parchetto facile e veloce da posare

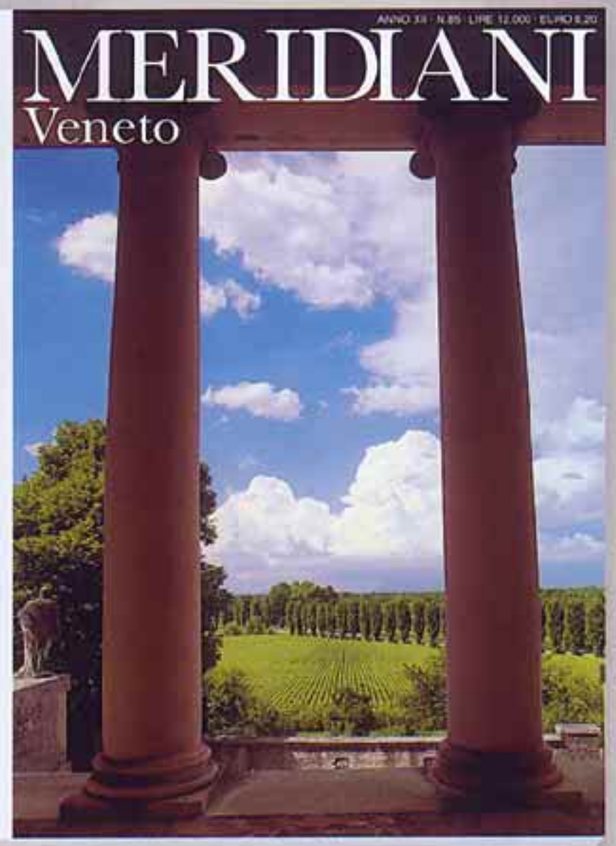
Florian Parchetti SpA - Pavimenti in legno in essenze Europee ed Esotiche
Riese Pio X (Treviso) Tel. (0423) 7572 r.a. - 456141 Fax (0423) 456144
E-mail: florian@florian.it Internet: www.florian.it

FLORIAN
Parchetti SpA

è in edicola

Veneto

MERIDIANI



CITTÀ D'ARTE
Padova, Treviso, Verona, Vicenza

PALLADIO
La civiltà delle ville

MONTAGNA E NEVE
Piccole Dolomiti, Civetta, Altopiano di Asiago

EditorialeDomus
http://www.edidomus.it

Con 64 pagine di guida e la mappa del Veneto

COME TU MI VUOI

ORZERO

ZERO SYSTEM ZERO PANELS ZERO TABLES

Design De Pas, D'Urbino, Lomazzi
Cameo Carlo Poggio

Quattrocchio srl
Via Isonzo 51 • I- 15100 Alessandria
Tel. 0131 445361
Fax 0131 68745
http://www.zerodisegno.it
e-mail:info@zerodisegno.it

Saiedue

Saloni Internazionali dell'architettura d'interni, del recupero, delle tecnologie e finiture per l'edilizia.

BOLOGNA FIERA (ITALY) 15-19/3/2000

Architettura e finiture d'interni • Finestre e porte: tecnologie, sistemi ed accessori • Pavimenti e rivestimenti • Serramenti • Tecnologie per il recupero e la manutenzione degli edifici • Prodotti di finitura per esterni • Tende e Sistemi • Colore e decorazione • Impiantistica intelligente • Prodotti e servizi ecologici per edilizia • Apparecchi e sistemi di illuminazione • Utensili professionali e sistemi di fissaggio

Realizzazione: **FEDERLEGNO-ARREDO**

In collaborazione con: **O.N. ORGANIZZAZIONE NIKE s.r.l. - FIERE INTERNAZIONALI DI BOLOGNA - ENTE AUTONOMO**

Promosso da: **FEDERLEGNO-ARREDO, EDILEGNO, UNCSAAL**

Segreteria di manifestazione:
O.N. ORGANIZZAZIONE NIKE s.r.l. Via Moscova, 7 - 20121 Milano - Tel. 02 29017144 - Fax 02 29006279
Ufficio Estero: Tel. 051 860002 - Fax 051 6646424 **Ufficio Stampa:** Tel. 051 6647482 - Fax 051 861093

Transparent and strong, like a whiff of coffee, as embracing and clear as a good read.

trasparente e forte
come i domestici vapori del caffé
avvolgente e chiara
come una buona lettura

Transparente et forte comme l'arôme familier du café, enveloppante et claire comme une bonne lecture.

Durchsichtig und stark wie das vertraute Aroma des Kaffees zu Hause. Gewinnend und klar wie eine gute Lektüre.

isotta
DESIGN: LORENZO MARCOLIN

ULTOM ITALIA

ULTOM ARREDAMENTI PER UFFICIO S.P.A. - VIA POSTUMIA DI LEVANTE, 51 - 35013 CITTADELLA (PD) ITALY - TEL. 049/5971877 (R.A.) - FAX 049/9400650

NUOVA FIAT PUNTO.

UNA NUOVA SPECIE IN TUTTO È PER TUTTO.

Nuova Fiat Punto è una fonte continua di scoperte, basta avvicinarla e si resta colpiti dalla quantità di soluzioni innovative di cui è capace.

PRIMA DELLA CLASSE CON IL NAVIGATION SYSTEM.

Nuova Fiat Punto ha un sistema di radionavigazione satellitare: impossibile perdersi, a meno che non si voglia!

È un modo per sapere sempre dove si è e dove si va; per avere informazioni sulle strade, sui teatri, sui cinema e anche sui ristoranti.

GRAZIE AL DUALDRIVE, PER PARCHEGGIARE BASTA UN DITO.

Il servosterzo elettrico Dualdrive con funzione Push & Park è una dotazione straordinaria.

Offre due possibilità diverse di funzionamento a vostra scelta, infatti, da una parte si adatta a qualsiasi percorso misto e autostradale, dall'altra permette di destreggiarsi facilmente nel traffico e di parcheggiare senza fatica. Basta premere il tasto "City".

LO SPAZIO È DA PRIMATO.

Nuova Fiat Punto è ai vertici per abitabilità e per capienza di bagagliaio con ben 297 litri di volume nella versione 5 porte. Ci sono, poi, fino a 26 vani portaoggetti per avere in viaggio tutto a portata di mano con la massima praticità.

IL TRIP COMPUTER, IL FOLLOW-ME-HOME E NON SOLO.

Il primo è un computer con un software per tenere sempre sotto controllo il viaggio, il Follow-me-home è un sistema grazie al quale gli anabbaglianti restano accesi (fino a 5 minuti) anche a motore spento, per illuminare quel poco che manca ad arrivare a casa.

Nella Nuova Fiat Punto ogni dettaglio è da fuoriclasse. Gli alzacristalli elettrici, per esempio, funzionano anche a chiave disinserita. Così se dopo un parcheggio si dimenticano aperti i finestrini è possibile chiuderli senza riaccendere.

È GRANDE NEL CONSUMARE POCO.

Nuova Fiat Punto ha motori potenti, tutti dal temperamento brillante che consumano poco.

È anche la prima della classe con motore JTD a iniezione diretta Unijet Common Rail.

UN GIOIELLO DI TECNOLOGIA.

Nuova Fiat Punto ha un design unico, con tutti i vantaggi di una tecnologia che si usa facilmente.

Nuova Fiat Punto significa: 3 e 5 porte, cinque motorizzazioni -1.2 8v, 1.2 16 v, 1.8 16v, 1.9 D, 1.9 JTD-; sei livelli di allestimento personalizzabili; prestazioni vivaci e massimo comfort.

SOSPENSIONI TOP CLASS.

Nuova Fiat Punto è molto maneggevole e sicure le sospensioni infatti sono senza compromessi tra tenuta di strada e comfort.

Per questo con Nuova Fiat Punto si prova tutto il piacere della guida senza sentire i dispiaceri della strada.

Oltretutto la qualità della vita a bordo è migliore grazie anche a un'elevata insonorizzazione del motore e dell'abitacolo.

GAS & WASH: UNA FORMULA PER LA TRANQUILLITÀ.

È il modo innovativo creato da Fiat per comprare un'auto.

Si tratta di un pacchetto di servizi integrati che offre manutenzione, coperture assicurative, assistenza e soccorso stradale oltre a programmi finanziari di acquisto particolarmente vantaggiosi.

L'unico impegno sarà quello di "fare benzina e lavare l'auto".

VENITE A PROVARLA DI PERSONA PRESSO CONCESSIONARIE E SUCCURSALI FIAT.

Lubrificazione specializzata SELENIA

www.fiatpunto.com

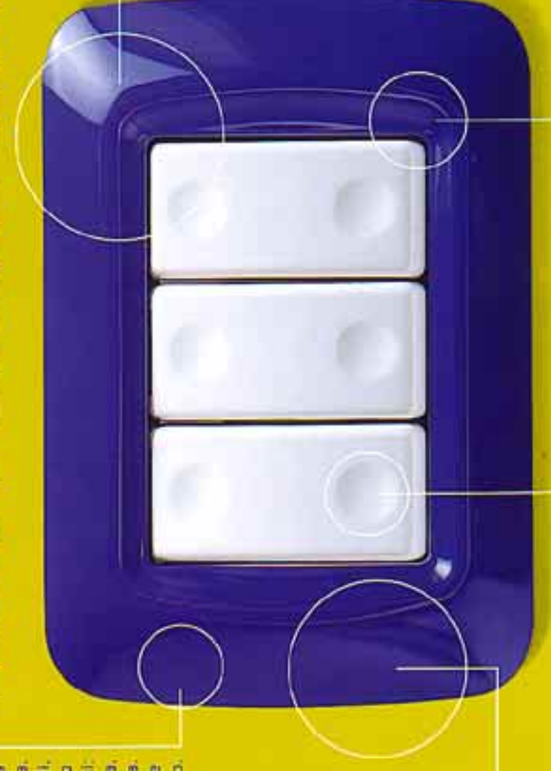
LA PASSIONE CI GUIDA. FIAT

Un sistema così civile, non l'avete mai visto.

Serie System.

Civile perché elegante.
La serie System
è disponibile nelle morbide forme
della linea Top System,
o nell'essenziale design
della linea Basic. E con 14
sfumature di colore fra cui scegliere,
si intona alla perfezione
con ogni ambiente.
In più, cambiare le placche
è semplice e veloce come un clic.

Civile perché Gewiss.
Un argomento
che vi convincerà del tutto:
la garanzia del marchio Gewiss.
Una realtà consolidata
del made-in-Italy,
al lavoro da più di 30 anni.
Un patrimonio di esperienza,
innovazione e know-how
che rende ogni prodotto Gewiss
un passo avanti
verso una nuova civiltà del vivere.



Civile perché sicuro.
L'uso dei tecnopolimeri
garantisce la sicurezza totale
dell'impianto elettrico,
e allo stesso tempo
la durata di finiture e colori.
Due piccoli incavi ergonomici
rendono più piacevole
l'uso dei tasti.

Civile perché versatile.
System è la serie civile progettata
da Gewiss per la casa, l'ufficio e l'industria.
Permette l'installazione di comandi,
sensori e segnalatori che assolvono
innumerevoli funzioni:
segnalazione luminosa,
regolazione del comfort, sicurezza.
Un sistema flessibile, espandibile
e davvero completo.

Civile perché intelligente.
La serie System
si inserisce in un sistema
completo e integrato,
che razionalizza la scelta
di tutti i componenti necessari
all'impianto elettrico.
Con un bel risparmio
di tempo, soldi e fatica.

Civile perché conveniente.
System è stata concepita come serie
universale, per offrire un rapporto
qualità-prezzo davvero unico.
Gli stessi elementi vengono utilizzati
sia in soluzioni da incasso
che da parete, e possono
essere applicati in ambienti
interni ed esterni.

Gewiss Club vi offre un servizio di informazione a 360 gradi. Registratevi sul sito www.gewiss.com

GEWISS
elettricità amica

Design R. Danesi

Silver

Executive Line

FREZZA®
OFFICE FURNITURE

FREZZA S.r.l.
Via Fernet, 11/9
31020 Vidor (Treviso) Italy
Tel. 0423.987601 r.a.
Telefax 0423.987800
www.frezzainc.com
e-mail: info@frezzainc.com
Procuratore
Tel. 0335.391980

Frezza Italy

Piemonte - Liguria - Valle d'Aosta 0171.67510
Milano - Lombardia 02.67382999
Brescia 030.2780466
Padova - Vicenza - Verona 049.8070297
Mantova - Verona 0376.381850
Trentino 0461.822488
Alto Adige 0471.919300
Friuli-Venezia Giulia - Belluno - Rovigo 0422.480981
Bologna - Emilia 059.798800
Ravenna - Ferrara 049.8070297
Marche - Forlì 051.945459
Toscana 055.602306
Lazio - Umbria 0755.455621
Campania 081.7341118
Abruzzo - Molise 0337.666011
Puglia - Basilicata 080.4555168
Calabria - Sicilia 095.7142355
Sardegna 070.660278

Frezza in the World

Germany
e.m.d. Büromöbel-Vertriebs GmbH
(09741) 9171-0

Belgium
FREZZA BELGIUM SA
02/5240024

France
S.I.M.I.S. DESIGN S.r.l
01.47.85.92.00

Spain
FREZZA Agencia de Repr. España
93-7347005

Netherlands
FREZZA HOLLAND
0180 419606

Portugal
FLUXOGRAMA
(01) 363 41 46

United Kingdom
FREZZA UK
01892 611616

Ireland
J.J. Mc CREERY LTD
01.453 3952

USA
JOFCO Incorporated
812 482-5154

Canada
Satellite Marketing Inc
(450) 689-3335

Russia
ZAO TREVISO
095-246.53.21

Turkey
FOLKA DIS TICARET A.S.
0212 - 224.91.80

CINI & NILS®

m'illumino di **Tenso**®

showroom a Schwarzach, Germania

cucina a Biella, Italia

showroom a Amsterdam, Olanda

sala conferenze a Manerbio, Italia

agenzia di pubblicità a Milano, Italia

TensoGradi

TensoCieli

TensoArchi

TensoMiniteli

TensoTeli

TensoFariuno

TensoFariuno

TensoFaridue

TensoFariquattro

TensoEconomi

Due cavi corrono
da una parete all'altra.
Sospendono l'illuminazione.
Luce diretta, luce indiretta,
ora disegna, ora è atmosfera.
Si orienta, è fissa,
si riflette, è diffusa.
Tenso è un sistema
di illuminazione sospesa
che può dar vita
a infinite soluzioni.
È componibile
con corpi e accessori,
diversi nella forma
e nella funzione.
Dalle case agli uffici,
ai negozi, ai musei.
Per soffitti ad archi o vetrati,
capriate o volte,
corridoi o grandi spazi.

design
Franco Bettonica
Mario Melocchi
1992

Tenso di CINI&NILS®

Per qualche informazione in più, le monografie,
un progetto illuminotecnico, i luoghi dove acquistare:
- numero verde 800-218731
- fax 02-3801.1010
- e-mail: info@cinienils.com
- www.cinienils.com

Le monografie

Tenso

Fari

Arredo

Il progetto illuminotecnico

CE ⊕ ▣ ▽ **Tenso** è un marchio registrato di Cini&Nils

Point di Cini&Nils, è l'esposizione permanente
che Cini&Nils sta realizzando
presso i più importanti concessionari, in ogni città.
I **Point di Cini&Nils** già realizzati sono

Emilia Romagna
Reggio Emilia
- CEIRE/LUCE CITTA', via Fratelli Cervi, 4
tel 0522/386411 fax 0522/303239

Friuli Venezia Giulia
Udine
- PUNTO G.F., viale Volontari della Libertà, 56
tel 0432/480494 fax 0432/480494

Liguria
Genova
- LIGURSYSTEM, via Brigata Liguria, 50/B rosso
tel 010/530921 fax 010/5530042
- PVL ILLUMINAZIONE, via Merano, 28/R
tel 010/6500816 fax 010/8993706

Genova - Sestri Levante
- MEC, via Antica Romana Orientale, 60
tel 0185/457000 fax 0185/485060

Lombardia
Como
- TUTTALUCE, piazza Duomo, 16
tel 031/279136 fax 031/279136

Milano
- TUTTALUCE, viale Monzaenem, 43
tel 02/5455905 fax 02/5455905
- IL PUNTO LUCE, piazza Lima ang. via Ozanam
tel 02/29512455 fax 02/29512455

Milano - Lissone
- BRUSCOLO ILLUMINAZIONE, viale della Repubblica, 111
tel 039/2143307 fax 039/2145782

Brescia
- COSMO ESSERE IN LUCE, via Tosoni, 26
tel 030/305882 fax 030/3384467

Bergamo - Petosino
- LUCE IN, via Guglielmo Marconi, 11
tel 035/570261 fax 035/570261

Marche
Pesaro
- LUCIAPARTNERS c/o FASE, via dei Pieppi, 6
tel 0721/406747 fax 0721/288859

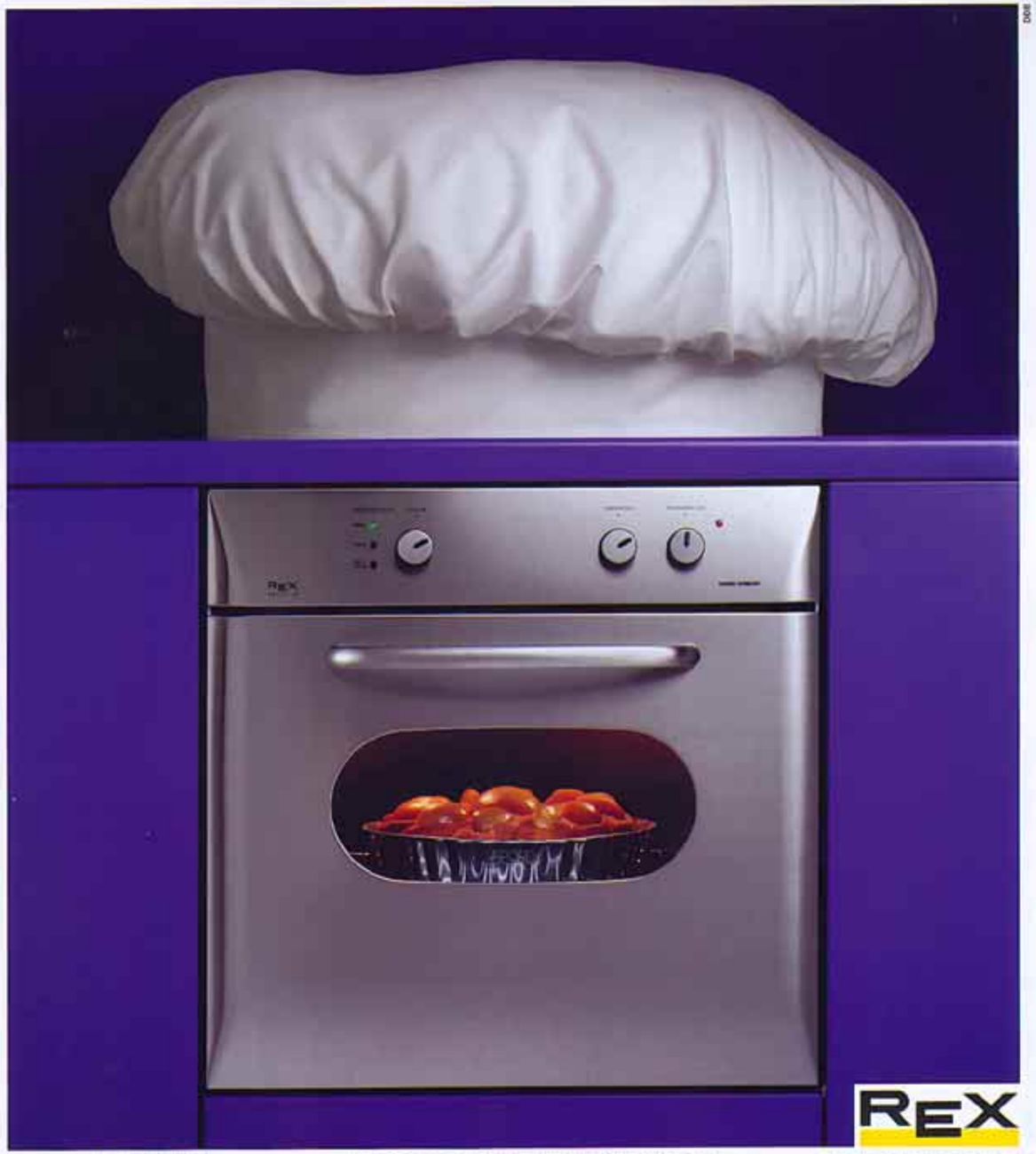
Toscana
Firenze
- MEF, via Panciatichi, 76
tel 055/4362195 fax 055/4362193

Trentino Alto Adige
Bolzano
- STEVANATO, via Milano, 99
tel 0471/910196 fax 0471/201830

CINI&NILS®
numero verde 800-218731

ZANUSSI TECHNOLOGY

SE LO STATE CERCANDO BELLO,
BRAVO E MAGARI ANCHE MULTIFUNZIONE,
STATE CERCANDO SOFT DI REX.



TOP SERVICE

Speciale garanzia Top Service Rex: con sole 30.000 lire potrete ottenere l'estensione a 5 anni dei contenuti di garanzia obbligatoria previsti per legge. Per maggiori informazioni consultare l'apposito libretto di garanzia disponibile presso i punti vendita.

Prendetelo, mettetelo in cucina e lasciatelo fare.
Scoprirete perché Soft è il migliore forno di Rex.
Un vero cuoco professionista. Con le sue quattro funzioni
tradizionali può scongelare, cuocere, grigliare e rosolare.
In più ha una speciale funzione che permette di cucinare a vapore.
Come al ristorante. E poi Soft è semplicissimo da usare
e bellissimo da guardare, anche quando non cucina.

REX

FATTI PER ESSERE IL N.1

vedo

COLOMBO
design
L'ossessione per il meglio.

design

Da quando siamo nati perseguiamo un'unica linea.

Gira
Design: Jasper Morrison

Colombo Design S.p.A. - 24030 Terno d'Isola (BG) Italia - Tel. 035.49.49.001
Fax 035.905444 - Internet http://www.colombodesign.it - e-mail info@colombodesign.it

Una casa piena di luce

La "serenità" di un ambiente dipende dalla luce. Una componente fondamentale, spesso trascurata quando si arreda una casa. Rimadesio propone soluzioni per dividere gli spazi all'insegna della trasparenza: porte, pareti fisse e scorrevoli. Proposte diverse, tutte accomunate dall'utilizzo del vetro, un materiale antico che Rimadesio interpreta con lavorazioni esclusive. Una tecnologia evoluta, che accosta al vetro le doti di leggerezza e affidabilità dell'alluminio, per offrire soluzioni sempre "su misura" alle esigenze di ogni casa contemporanea. Chiamate il numero **0362/622433** riceverete il catalogo generale e incontrerete professionisti qualificati, che vi aiuteranno a rendere la vostra casa più luminosa. Nella foto Siparium, design Giuseppe Bavuso. Rimadesio • Via Taglicbue 91 • 20033 Desio (Milano) • Fax 0362/300067 • http:www.rimadesio.it

Rimadesio

Il valore della trasparenza

INFORMAZIONE PUBBLICITARIA

HYPER 340

Il combinato più grande ha dato spazio a nuove idee.

In gergo tecnico si chiama autoportante. In questa parola l'Hyper 340, il nuovo combinato Ariston che stabilisce un primato, rivela l'innovativa e rivoluzionaria concezione che lo contraddistingue: niente più rivestimento e motore ingombranti, ma più spazio dedicato al frigo. E' così che l'Hyper 340 ha trasformato i centimetri guadagnati in 45 litri di volume in più.

Hyper 340: il nuovo maxifrigo con miniconsumi.

ARISTON

INFORMAZIONE PUBBLICITARIA

Dentro ha 45 litri in più ma fuori non li dimostra.

Nella sua categoria è il più capiente in assoluto, ma non è diventato più ingombrante: come ha fatto l'Hyper 340 a risolvere questa apparente contraddizione? Con un'idea semplice quanto rivoluzionaria: il condensatore e il compressore sono stati sistemati nella parte inferiore e nello stesso tempo è stato cambiato il sistema di incasso. Ora i pannelli di rivestimento si montano direttamente sul prodotto, così tutto diventa più facile e veloce, con il frigo perfettamente inserito nell'arredamento della cucina. E con queste geniali innovazioni, senza alterare le misure esterne dell'incasso tradizionale, quando si aprono le porte di un HYPER si hanno a disposizione 245 litri nel vano frigo e 95 nel freezer.

libertà, ma mai grandi consumi, anzi. Infatti l'Hyper 340 appartiene alla classe A, quella che assicura massime prestazioni con consumi ridotti. Ma se HYPER è il massimo della capienza, tutta la gamma Ariston è il massimo della scelta. Dai classici combinati da 300 litri, ai doppia porta, ai nuovi e modernissimi colorati, per arrivare ai congelatori, veri professionisti del freddo.

Contatto totale con i clienti.

Qualsiasi frigorifero si scelga, con 59.000 lire si può avere Total Assistance, la garanzia su assistenza e ricambi per 5 anni. In più, i servizi Ariston garantiscono il meglio dell'assistenza sia con il Numero Verde 800-033333 per informazioni e consigli, sia con il 199.199.199, che risponde 7 giorni su 7 per tutte le esigenze di assistenza e manutenzione. In più è previsto l'intervento urgente nelle città di Palermo, Milano, Roma, Torino, Catania, Ancona, Napoli, Cagliari, Bari nei giorni di sabato e domenica. E poi ci sono le novità, gli eventi, le curiosità che si possono trovare su Ariston Channel, il sito che mette in contatto Ariston con tutti i suoi clienti nel mondo.

Il maxi con 3 A: Global A.I.R., classe A, Ariston.

L'Hyper 340 ha tutte le A per essere l'ideale per chi fa davvero tanta spesa. E' dotato di sistema di ventilazione A.I.R. (Ariston Integrated Refrigeration): A.I.R. nel vano frigo una speciale ventola fa circolare l'aria in ogni angolo, mantenendo costante l'umidità e la temperatura, così i cibi si conservano meglio e più a lungo. Grande spazio significa perciò grande

PICCOLO-GRANDE

DESIGN **PLUS**
1999

LUCE 75
DESIGN NILO GIOACCHINI

LUCE 75 È PARTE INTEGRANTE DI UN GRANDE SISTEMA DI SANITARI IN CERAMICA DI ALTA QUALITÀ.
OGNI ELEMENTO È GENERATO DA UNA NUOVA CONCEZIONE GEOMETRICA DI FORME SINTETICHE MODULARI ANCHE ACCOPPIABILI E CON POSSIBILITÀ DI INSTALLAZIONE SIA A PARETE CHE AD ANGOLO.
GLI ACCESSORI PERFETTAMENTE ARMONIZZATI ALL'INSIEME PERMETTONO DI CREARE SOLUZIONI FLESSIBILI A QUALSIASI ESIGENZA DI SPAZIO.
QUESTO CONCETTO CHE HA ANTICIPATO L'EVOLUZIONE TIPOLOGICA DEL SETTORE È STATO INSIGNITO DEL PREMIO INTERNAZIONALE **DESIGN PLUS 1999** DI FRANCOFORTE.

CATALANO

CERAMICA CATALANO srl

STRADA PROVINCIALE FALERINA KM 7,200
01034 FABBRICA DI ROMA (VT)
TELEFONO 0761- 5661
TELEFAX 0761 - 574304

Sistemi
per vivere
il bagno®

PER RICHIEDERE IL CATALOGO SI RIVOLGA AL SERVIZIO CLIENTI CATALANO:
per posta Via della Villa Benidorff, 27 - 50127 Firenze,
tramite fax allo 055 - 351534 via e-mail a info@it.catalano.it
oppure collegandosi al sito www.catalano.it
La informiamo che i Suoi dati verranno trattati secondo quanto disposto dall'articolo 13 comma 1 della legge n°675/96 sulla tutela dei dati personali (legge sulla privacy).

SISTEMA **LUCE**

B&B Italia. La scelta della qualità, dell'armonia e del vivere contemporaneo.

Lunar, divano-letto, disegnato da James Irvine.
Per conoscere il rivenditore più vicino, componete il numero verde 800-016370.
Internet: http://www.bebitalia.it e-mail: bob@bebitalia.it

B&B ITALIA
Qualcosa che vale nel tempo

What do these companies have in common? LaFrance Nameplates.

A LaFrance nameplate adds product value.

▲ Stronger brand recognition ▲ Enhanced consumer appeal
▲ Greater perceived product value ▲ Increased product sales

Make a success statement with your name.

The widest choice of identification products.
Choose the right combination of quality, fine detail, and economy.
• Electroform Nameplates • Zinc Die Cast Nameplates • Plastic Nameplates
• Aluminum Nameplates • DuraLens™ Domed Nameplates
• Thermal Die Cut Decals • Overlay Nameplates • Functional Parts

www.lafrancecorp.com
E-mail: bmcheney@lafrancecorp.com

One LaFrance Way • Concordville, PA 19331 USA LaFrance CORPORATION 610.361.4300 • Fax: 610.361.4301

NEWS

Herbs Ritts e Sarah Sze alla Fondazione Cartier di Parigi
Herbs Ritts and Sarah Sze at the Cartier Foundation in Paris

Un dettaglio, una parte del corpo interpretatata in modo insolito, una lente, che legge non parole ma le pieghe della bocca si compongono nell'arte fotografica di Herbs Ritts (Los Angeles, 1952) per costruire così il suo strumento preferito: il ritratto. Inteso come disarmante avvicinamento alla persona, Ritts usa questa modalità per riprendere i grandi personaggi della cronaca quotidiana: i divi di Hollywood, i politici come Nelson Mandela, o musicisti come Dizzy Gillespie. Le sue foto sono ora in mostra alla Fondazione Cartier di Parigi in contemporanea a una personale dedicata a Sarah Sze.
Nata a Boston nel 1969, ha partecipato nel 1999 alla 46ª Biennale di Venezia con una installazione strettamente legata al contesto. Al centro del suo lavoro, l'interesse per l'architettura e la città che si esplica in fantastiche formazioni di sculture volanti, fatte di chincaglierie che l'artista recupera sulle bancarelle. "Reliquie abbandonate dalla civiltà industriale", diventano nell'arte di Sarah Sze metafora di un tessuto urbano frammentario e in continua mutazione. Le due mostre sono aperte fino al 12 marzo. Fondazione Cartier: Internet: www.fondation.cartier.fr

I

***A detail, a part of** the body interpreted in an unusual way, a lens which reads creases in the mouth rather than words – all of these things come together in the photographic art of Herbs Ritts (Los Angeles, 1952) to construct the instrument he prefers, the portrait. Interpreted as a disarming approach to the individual, Ritts uses this procedure to capture noted personages that populate the daily newspapers – Hollywood stars, politicians like Nelson Mandela or musicians like Dizzy Gillespie. His photos are now on display at the Cartier Foundation in Paris at the same time as a one-woman show dedicated to Sarah Sze.*
Born in Boston in 1969, she participated in 1999 in the 46th Biennial of Venice with an installation that was closely linked to the surroundings. At the center of her work is the interest in architecture and the city, which is manifested in fantastic formations of flying sculptures, made of odds and ends picked up by the artist at flea markets. "Relics that have been thrown away by an industrial civilization", become, in Sarah Sze's art, a metaphor for a fragmentary and ever-changing urban fabric. Cartier Foundation: Internet: www.fondation.cartier.fr

2

3

1 Sarah Sze, ***Second Means of Egress*****, Biennale di Berlino, 1999 (© Marian Boesky Gallery, New York; foto di Sarah Sze e Frank Oudeman).**
Sarah Sze**, Second Means of Egress,** ***Berlin Biennial, 1999 (© Marian Boesky Gallery, New York; photo by Sarah Sze and Frank Oudeman).***

2 Herb Ritts, ***Alek Wek*****, Los Angeles, 1998 (© Herb Ritts Photography).**
Herb Ritts**, Alek Wek,** ***Los Angeles, 1998 (© Herb Ritts Photography).***

3 Herb Ritts, ***Jack Nicholson*****, Los Angeles, 1986 (© Herb Ritts Photography).**
Herb Ritts**, Jack Nicholson,** ***Los Angeles, 1986 (© Herb Ritts Photography).***

Sommario		Contents
Ritts e Sze alla Fondazione Cartier di Parigi	I	*Ritts and Sze at the Cartier Foundation in Paris*
Tre cicli di mostre al MoMa di New York	II	*Three cycles of shows at New York's MoMA*
Cucchi e Sottsass		*Cucchi and Sottsass*
Tra Milano e San Paolo	III	*Between Milan and Sao Paulo*
Un appello della Fondazione Klee di Berna		*An appeal from the Klee Foundation in Bern*
Chiaramonte alla Triennale di Milano		*Chiaramonte at the Milan's Triennale*
Un'interpretazione dell'architettura di Soane	IV	*An interpretation of Soane's architecture*
Le collezioni del C.C.A.		*The collections of C.C.A.*
Gehry in mostra all'arc en rêve		*Gehry on display at the arc en rêve*
Interazioni tra artisti e architetti	V	*Interactions between artists and architects*
Politecnico, design e aziende	VI	*Polytechnic, design and companies*
Due storie del Centre Pompidou		*Two stories about the Pompidou Center*
I prototipi di Designing Craft Europe	VII	*The prototypes of Designing Craft Europe*
Artigiani e designer allo spazio Openspace		*Artisans and designers at the Openspace*
Rinasce un capolavoro di Neutra	VIII	*Neutra's Masterpiece reborn*
Arte come serie: le opere di Gordillo al MACBA	IX	*Art as series: works by Gordillo at MACBA*
Luce ma non solo: Light+Building		*Light plus: Light+Building*
La collezione della Fondazione Cartier a Siena		*The Cartier Foundation on display in Siena*
Arredi per "nuovi nomadi"	X	*Furnishing for "new nomads"*
Arte e fotografia nella Svizzera Italiana		*Art and photography in Italian Switzerland*
I trent'anni della Max Protetch Gallery	XI	*The 30th anniversary of the Protetch Gallery*
Globi di luce		*Orbs of light*
La tradizione in forme moderne	XII	*Tradition in modern forms*
Un tessuto che compie 25 anni		*A 25 years old fabric*
Nel nome della qualità: La Società del Sale	XIII	*In the name of quality: The Salt Society*
Premiato il lavabo disegnato da Starck		*The washbasin by Starck wins award*
Al polso una costellazione		*A constellation on your wrist*
Il negozio all'angolo: un'icona urbana		*The store on the corner: an urban icon*
Mobili per nuovi "tipi etnici"	XV	*Furniture for new "ethnic types"*
Naoko Hirota vince il Design Forum Prize		*Naoko Hirota wins the Design Forum Prize*

Il sentimento della modernità: tre cicli di mostre al MoMa di New York
The feeling of modernism: three cycles of shows at MoMa in New York

Come gli artisti si sono avvicinati e hanno interpretato nel Novecento il concetto di modernità? Questa la domanda che i curatori del MoMa di New York si sono posti nell'organizzare i tre cicli di mostre, suddivisi per periodi storici (1881-1920, 1920-1960, 1960-2000), che segneranno in modo incisivo l'attività del museo newyorchese fino al 13 febbraio 2001. La prima parte si intitola "ModernStarts" e intende analizzare il nascere della modernità durante la rivoluzione industriale, un periodo che, sconvolgendo le forme tradizionali di raffigurazione, da una parte viene interpretato come un fenomeno ostile e dall'altra come un'apertura verso forme sperimentali. La mostra, che resterà aperta fino alla metà di marzo, si articola in tre sezioni ("persone", "luoghi" e "cose") che approfondiscono l'approccio degli artisti verso la figura umana, il concetto di luogo – sia reale che immaginato – e l'oggetto nella sua rappresentazione. In particolare, "ModernStarts" gioca sull'accostamento di pezzi che tra loro possono sembrare molto lontani, come nella parte dedicata all'artista belga James Ensor (1860-1949) e alla messicana Guadalupe Posada (1852-1913). Mentre risultano distinti i caratteri culturali che informano i loro lavori, appare evidente una certa condivisione di intenti. Entrambi, infatti, hanno creato opere di natura apocalittica e grottesca, interpretando satiricamente lo stato della società al chiudersi dell'Ottocento. MoMa: tel. +1-212-708.9750, fax +1-212-708.9691.

1

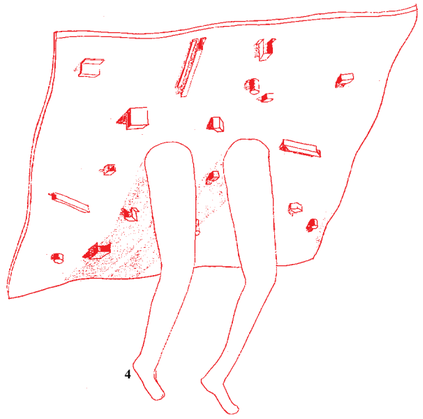
2

3

How have *artists approached and interpreted the concept of modernism in the twentieth century? This is the question that the curators of MoMa in New York asked themselves while organizing the three cycles of shows, divided up by historic periods (1881-1920, 1920-1960, 1960-2000), which will landmark the activity of the New York museum up until the 13th of February 2001. The first part is entitled "ModernStarts" and intends to analyze the birth of modernism during the industrial revolution, a period that, by upsetting the traditional forms of representation, was interpreted on the one hand as a hostile phenomenon and, on the other, as a curtain-raiser to the use of experimental forms. The show, which will remain open until the middle of March, is divided into three sections ("persons", "places" and "things") which explore the approach of each artist to the human figure, the concept of place – either real or imagined – and the object in its representation. "ModernStarts", in particular, gets its effects by combining pieces that may seem light years away from one another, as in the part dedicated to the Belgian artist, James Ensor (1860-1949) and the Mexican, Guadalupe Posada (1852-1913). While the cultural characters with which their works are imbued are separate and distinct from one another, a certain sharing of intentions seems obvious. Both, in fact, created works of an apocalyptic and grotesque nature, satirically interpreting the state of society at the close of the nineteenth century. MoMa: tel. +1-212-708.9750, fax +1-212-708.9691.*

Cucchi e Sottsass: due opere a quattro mani *Cucchi and Sottsass: two works by four hands*

Un duetto tra artisti, un colloquio di segni tra persone che possiedono il potere di 'ascoltare' la voce degli oggetti inanimati, si trasforma nel gioco dei rimandi che ha coinvolto, presso la galleria Memphis di Roma, Enzo Cucchi e Ettore Sottsass nella creazione di due lavori a quattro mani. La prima nasce da un immaginario ritrovamento di un "reperto", una figura umana creata da Cucchi che Sottsass affonda in una lastra di metallo. Di questo corpo possiamo solo toccare due gambe in ceramica verde, come se il piano ondulato metallico avesse risucchiato dentro di sé il resto. Un pannello di terracotta diventa l'oggetto della seconda speculazione. La sua superficie incisa da Cucchi descrive un paesaggio; al centro la figura spezzata di un cane. Sottsass interviene ritagliando il disegno di un'architettura. Galleria Memphis: tel. +39-06.6813.5013.



4

A duet *between artists, a colloquy of signs between people who have the power of "listening to" the voices of inanimate objects, was transformed into a game of parry and riposte that involved, at the Rome's Memphis Gallery, Enzo Cucchi and Ettore Sottsass in the creation of two works done by four hands. The first came into being from an imaginary rediscovery of a "find", a human figure created by Cucchi that Sottsass sank into a metal sheet. We succeed in touching only the two legs in green ceramics of this body, as though the corrugated metal top had sucked all the rest of it back into itself. A terra cotta panel becomes the object of the second speculation. Its surface, etched by Cucchi, describes a landscape. At the center is the shattered figure of a dog. Sottsass's contribution was to carve the drawing of a architecture. Memphis Gallery: tel. +39-06.6813.5013.*

1 August Sander, *Bohemians (i pittori Gottfried Brockmann e Willi Bongard)*, 1925, Museo di Arte moderna di New York. Regalo del fotografo.
August Sander,* Bohemians (painters Gottfried Brockmann and Willi Bongard), *1925, Museum of Modern Art of New York. Gift of the photographer.

2 Henry Blancard, *La Tour Eiffel in costruzione,* aprile 1888, Museo di Arte moderna di New York.
Henry Blanchard,* The Eiffel Tower under construction, *April 1888, Museum of Modern Art of New York.

3 Vladimir Baranoff-Rossiné, *Sinfonia n.1,* 1913, Museo di Arte moderna di New York. Fondo Katia Granoff (© MoMa New York).
Vladimir Baranoff-Rossiné,* Symphony no.1, *1913, Museum of Modern Art of New York, Katia Granoff Fund (©MoMa New York).

4 Opera a due mani di Ettore Sottsass e Enzo Cucchi. Galleria Memphis di Roma.
Work for two by Ettore Sottsass and Enzo Cucchi. Memphis Gallery in Rome.

Tra Milano e San Paolo: 12 opere contemporanee
Between Milan and Sao Paulo: 12 contemporary works

La galleria Venti Correnti di Milano, nell'ambito di un programma di scambi culturali tra Italia e Brasile e con il patrocinio del Consolato del Brasile, presenta fino al 26 febbraio la mostra "Incisione Contemporanea: Milano-San Paolo". Questo progetto ha coinvolto sei artisti italiani (Cristian Boffelli, Daniela Lorenzi, Francesca Gagliardi, Massimo Petringa, Paolo Curti, Valeria Manzi) e sei brasiliani (Francisco José Maringelli, Helena Freddi, Maria Leonor Décourt, Moa Simplício, Renata Basile, Selete Mulin) chiamati a sperimentare, attraverso l'arte dell'incisione, le possibilità che questo strumento può offrire nel mondo contemporaneo. Allo stesso tempo, la mostra rivela le differenze culturali ed espressive che derivano dal diverso background degli artisti. Per informazioni: tel. +39-02.894.00732.

The Venti Correnti *Gallery in Milan, as part of a cultural exchange program between Italy and Brazil and with the patronage of the Brazilian Consulate, is presenting, until the 26th of February, a show entitled "Contemporary Etching: Milan-Sao Paulo". It's a project that has involved six Italian artists (Cristian Boffelli, Daniela Lorenzi, Francesca Gagliardi, Massimo Petringa, Paolo Curti and Valeria Manzi) and six Brazilians (Francisco José Maringelli, Helena Freddi, Maria Leonor Décourt, Moa Simplicio, Renata Basile and Selete Mulin), called upon to experiment, through the art of etching, with the possibilities offered by this instrument in the contemporary world. At the same time, the exhibition reveals the cultural and expressive differences that stem from the different backgrounds of the artists. For information: tel. +39-02.894.00732.*

5

Un appello della Fondazione Paul Klee di Berna
An appeal from the Paul Klee Foundation in Bern

La Fondazione Paul Klee, che ha sede presso il Kunstmuseum di Berna, da molti anni porta avanti un'attività di ricerca e documentazione del *corpus* delle opere di Paul Klee (1879-1940). A questo proposito ha lanciato un appello chiedendo a tutti coloro che possiedono informazioni e materiali riguardanti il periodo 1922-1940, di contribuire alla realizzazione di un catalogo ragionato. Infatti, la Fondazione ha già pubblicato due volumi che analizzano gli spazi temporali 1900-1912 e 1919-1922 e entro la fine del 2002 completerà il suo lavoro. Referenti dell'appello sono i dott. Josef Helfenstein (josef.helfenstein@kmb.unibe.ch) e Christian Rümelin (christian.ruemelin@kmb.unibe.ch). Fondazione Paul Klee: tel. +41-31-312.2840, fax +41-312.2840.

The Paul Klee *Foundation, whose headquarters are in the Kunstmuseum of Bern, has been carrying on an activity involving research on and documentation of the* corpus *of Paul Klee's works (1879-1940). An appeal has been launched, therefore, asking all those who possess any information or material having to do with the period from 1922 to 1940 to contribute to the compilation of a catalogue raisonné. In fact, the Foundation has already published two volumes that analyze the temporal spaces 1900-1912 and 1919-1922 and will complete its work by the end of 2002. Consultants for the appeal are Dr. Josef Helfenstein (josef.helfenstein@kmb.unibe.ch) and Christian Rümelin (christian.ruemelin@kmb.unibe.ch). Paul Klee Foundation: tel. +41-31-312.2840, fax +41-312-2840.*

5 Helena Freddi, *Senza titolo*, 1996.
Helena Freddi,* Untitled, *1996.

6 Porta Nuova a Milano nell'interpretazione fotografica di Giuseppe Chiaramonte. In mostra alla Triennale di Milano fino al 5 marzo.
Porta Nuova in Milan in a photographic interpretation by Giuseppe Chiaramonte. On display at the Triennale in Milan until the 5th of March.

Poesia e fotografia: le opere di Chiaramonte alla Triennale
Poetry and photography: works by Chiaramonte at the Triennale

La mostra "Milano, Cerchi della città di mezzo", che la Triennale ospita dal 7 febbraio al 10 marzo, nasce da un duplice contributo. Da una parte, Giovanni Chiaramonte (Varese, 1948) ha 'riletto' Milano attraverso l'obiettivo della macchina fotografica, articolando la sua ricognizione in cinque sezioni: gli anelli concentrici costituiti dalle quattro tangenziali interne, il percorso circolare della linea autobus n. 90-91, la cinta muraria, la cerchia coperta dei navigli e il centro. Dall'altra, cinque poeti cittadini (Maurizio Cucchi, Milo De Angelis, Luca Doninelli, Umberto Fiori, Giovanni Raboni e Davide Rondoni) hanno dato vita a un insieme di testi che costituiscono un commento poetico alla parte iconografica. L'allestimento di "Milano, Cerchi della città di mezzo", realizzata con il supporto di Agfa, è stato progettato da Pierluigi Nicolin. Il catalogo è stato curato dall'editore Federico Motta. Triennale: +39-02.724.341, fax +39-02.8901.0693.

6

An exhibition *entitled "Milan, Circles with a City in the middle", which the Triennale is hosting from the 7th of February until the 10th of March, was born of a dual contribution. On the one hand, Giovanni Chiaramonte (Varese, 1948) 'reread' Milan through the lens of his camera, dividing his perception of the city up into five sections – the concentric rings that are formed by four interior by-passes, the circular course plied by streetcar line no. 90-91, the circle of walls, the circle of under-cover canals, and the center. On the other hand, five of the city's poets (Maurizio Cucchi, Milo De Angelis, Luca Doninelli, Umberto Fiori, Giovanni Raboni and Davide Rondoni) breathed life into a cluster of texts that constitute a poetic comment on the iconographic part of the show. The decor of "Milano, Circles with a City in the middle", created with the support of Agfa, was designed by Pierluigi Nicolin. The catalogue was curated by editor Federico Motta. Triennale: +39-02.724.341, fax +39-02.8901.0693.*

CONTROLLO ACCESSI

GUNNEBO ITALDIS FIRMANO LA NUOVA SICUREZZA

Gunnebo Italdis è un Gruppo mondiale nato dall'alleanza tra uno specialista italiano di barriere automatiche come ITALDIS ed un'azienda internazionale come GUNNEBO

Tutte le barriere sono
- in grado di controllare ogni situazione di passaggio, dai trasporti al punto vendita
- perfettamente integrabili con ogni sistema preesistente
- personalizzabili nei colori, forme e materiali, per meglio integrarsi con l'ambiente circostante

039 6859511
per ogni informazione

GUNNEBO ITALDIS
ADVANCED SECURITY TECHNOLOGY
www.gunneboitaldis.com

Un'interpretazione moderna dell'architettura di Sir John Soane
A modern interpretation of Sir John Soane's architecture

Quattordici personaggi, che appartengono al mondo dell'arte e dell'architettura, hanno interpretato attraverso una sensibilità tutta particolare gli spazi del museo londinese dedicato a Sir John Soane (1753-1837). La mostra "Retrace your steps", che rimarrà aperta fino al 25 marzo, ha preso spunto dalla grande rassegna che la Royal Academy ha dedicato nel 1999 a Soane. Allo stesso tempo, gli rende omaggio sovrapponendo opere contemporanee ad elementi di fattura storica. All'interno del museo, infatti, ogni artista ha selezionato un luogo in relazione alla propria interpretazione dell'architettura di Soane e ideato così un'installazione dal carattere temporaneo. Molti dei pezzi sono stati appositamente creati per la mostra; Anish Kapoor, per esempio, ha immaginato una scultura in forma di tavolo che, grazie a un sistema di specchi, riflette la luce. La mostra, curata da Hans Ulrich Obrist, ha riunito un 'cast' eccezionale: Lucius Burkhardt, Douglas Gordon, Joseph Grigely, Richard Hamilton, Jacques Herzog, Koo Jeong-A, Anish Kapoor, Rem Koolhaas, Bruce Mau, Christina Mackie, Steve MacQueen, Rosemarie Trockel, Richard Wentworth, e Cerith Wyn Evans. Sir John Soane's Museum: tel. +44-171-430.0175.

Fourteen *personages, who belong to the worlds of art and architecture, have interpreted, through highly developed sensibilities, the spaces in the London museum that are dedicated to Sir John Soane (1753-1837). The "Retrace your steps" exhibition, which will remain open until the 25th of March, was inspired by the show on a grand scale that the Royal Academy has dedicated to Soane in 1999. It is paying him tribute, at the same time, by overlapping elements characterized by historic craftsmanship with contemporary works. On the inside of the museum, in fact, each artist has chosen a place, on the basis of his own interpretation of Soane's architecture, and ideated, in this way, an installation that is temporary in character. Many of the pieces were created specifically for the show. Anish Kapoor, for example, imagined a sculpture in the form of a table which, owing to a system of mirrors, reflects light. The exhibition, curated by Hans Ulrich Obrist, has assembled an extraordinary cast – Lucius Burkhardt, Douglas Gordon, Joseph Grigely, Richard Hamilton, Jacques Herzog, Koo Jeong-A, Anish Kapoor Rem Koolhaas, Bruce Mau, Christina Mackie, Steve MacQueen, Rosemarie Trockel, Richard Wentworth and Cerith Wyn Evans. Sir John Soane's Museum: tel. +44-171-430.0175.*

1

La punta dell'iceberg: le collezioni del Canadian Centre of Architecture
The tip of the iceberg: collections from the Canadian Centre of Architecture

2

3

1 Cerith Wyn Evans ritratto all'interno del Museo Sir John Soane di Londra (foto di Stephen White) .
Cerith Wyn Evans portraited in the Sir John Soane's Museum of London (photo by Stephen White).

2 Giocattolo in forma di tempio greco prodotto da F.Ad. Richter & Company, Rudelstadt, 1932. Fa parte della collezione dei giocattoli e dei giochi del Canadian Centre of Architecture.
Toy in the form of a Greek temple produced by F.Ad. Richter & Company, Rudelstadt, 1932. It belongs to the Canadian Centre of Architecture's collections of toys and games.

3 Isle Bing, ***La Torre Eiffel illuminata dalla pubblicità della Citroën,*** **Parigi, 1934. Collezione del Canadian Centre of Architecture.**
Isle Bing, **The Eiffel Tower lighted by the Citroën ad,** ***Paris, 1934. Canadian Centre of Architecture Collection.***

4 Frank Gehry.
Frank Gehry.

4

Si può paragonare una mostra alla punta di un iceberg? Certamente quando le opere esibite costituiscono una minima parte del patrimonio custodito. Questo è il caso del Canadian Centre of Architecture di Montréal che possiede un complesso eccezionale di documenti, disegni, artefatti e opere d'arte. Si tratta di circa mezzo milione di pezzi che raccontano come il mondo dell'architettura è stato immaginato, teorizzato e trasformato in pratica attraverso i secoli. Il C.C.A. rende omaggio a questo patrimonio con la mostra "En chantier" che ricostruisce le origini della collezione, suggerendo come quest'ultima sia stata continuamente modificata e rinnovata nel tempo. La mostra si apre con una lastra di rame utilizzata ai tempi di Gutenberg per stampare alcune delle prime illustrazioni degli ordini classici. Passa poi in rassegna cinque secoli di pratica e teorizzazione attraverso i lavori di Dürer, Piranesi, Ruskin, Asplund, Mies van der Rohe, Le Corbusier e Frank Lloyd Wright per pervenire alle avventure moderniste di Eisenman, Hejduk, Herzog & de Meuron e Matta Clark. "En chantier" rimarrà aperta fino al 30 aprile. Canadian Centre of Architecture: tel. +1-514-939.7028, Internet: www.cca.qc.ca

Can we compare *an exhibition to the tip of an iceberg? We certainly can, in fact, there is no better analogy, when the works on exhibit constitute but a minimal part of the treasures preserved all over the world. The Canadian Centre of Architecture in Montréal, for example, possesses an extraordinary accumulation of documents, drawings, artefacts and works of art. We're talking about approximately half a million pieces that reveal, as nothing else can, how the world of architecture was imagined, theorized about and put into practice down through the ages. The C.C.A. is paying tribute to this wealth of heirlooms through a show entitled "En chantier" (in the building yard), which reconstructs the origins of the collection, suggesting how the latter has been continually modified and updated with the passage of time. The exhibition opens with a sheet of copper that was used in Gutenberg's time to print several of the first illustrations of the classic orders. Subsequently passed in review are five centuries of theorization and practice through works by Dürer, Piranesi, Ruskin, Asplund, Mies van der Rohe, Le Corbusier and Frank Lloyd Wright, climaxing in the modernist adventures of Eisenman, Hejduk, Herzog & de Meuron and Matta Clark. "En chantier" will remain open until the 30th of April. Canadian Centre of Architecture: tel. +1-514-939.7028, Internet: www.cca.qc.ca*

Frank O. Gehry in mostra all'arc en rêve di Bordeaux *Frank O. Gehry on display at the arc en rêve in Bordeaux*

L'architetto che, meglio di ogni altro, rappresenta le tensioni e le contraddizioni del passato e che, dopo aver abbandonato strutture convenzionali, attinge da un presente *in progress* suggestioni inattese, Frank Gehry racconta in architettura il passaggio da un secolo all'altro, una soglia temporale già anticipata dalle fantastiche forme delle sue opere. In questo senso si inserisce la mostra che il centro arc en rêve di Bordeaux gli dedica fino al 2 aprile e che attraverso 17 recenti realizzazioni ne ricostruisce processo e modalità progettuali. Il visitatore viene messo a contatto diretto con un metodo che, partendo dall'esterno, lavora in modo pragmatico verso l'interno. Ogni funzione viene identificata da un blocco di legno che è poi assemblato secondo configurazioni particolari. Questo insieme ancora rigido viene trasformato e plasmato, assumendo durante il processo progettuale articolazioni ancora più complesse. Ne derivano forme fiammeggianti che si avvolgono in volumi dinamici, trasportando in architettura l'anarchia urbanistica di Los Angeles, ossia la grande musa ispiratrice di Gehry. Arc en rêve: tel. +33-556.527.836, fax +33-556.484.520, Internet: www.arcenreve.com, E-mail: info@arcenreve.com

The architect *who, better than any other, represents the tensions and contradictions of the past and, after abandoning conventional structures, has drawn on an ongoing present for today's most startling concepts, Frank Gehry talks, through his buildings, about the transition from one century to the other – a temporal threshold foreshadowed by the fanciful shapes in his works. This is the vein in which the show at Bordeaux's arc en rêve center is being dedicated to him until the 2nd of April and which has reconstructed his design process and procedures through 17 of his latest creations. The visitor is brought into direct contact with a method which, starting from the outside, pragmatically works its way toward the inside of a work. Each function is identified by a block of wood, which is then assembled in accordance with certain configurations. This still-rigid complex is transformed and shaped while taking on, during the process, ever more complex design articulations. What emerges are blazing forms enveloped in dynamic volumes that have transformed the urban anarchy of Los Angeles – Gehry's muse – into architecture.*
Arc en rêve: tel. +33-556.527.836, fax +33-556.484.520, Internet: www.arcenreve.com, E-mail: info@arcenreve.com

Il paesaggio come interazione tra artisti e architetti
The landscape as interaction between artists and architects

La progettazione ambientale è al centro delle iniziative organizzate dalla galleria Elba Benitez di Madrid che, attraverso la mostra "Co-laboraciones: arquitectos/artistas", ha analizzato come architetti e artisti possono collaborare nella costruzione di una comune identità. Questo progetto di condivisione è stato approfondito dall'allestimento attraverso la selezione di cinque progetti europei, cinque realizzazioni pubbliche che possiedono un'identità piuttosto differente l'una dall'altra: l'atrio di cristallo del parco delle scienze di Gelsenkirchen (Kiessler & Partner con Dan Flavin), il Giardino delle Onde di Lisbona (João Gomes da Silva con Fernanda Fragateiro), la linea Verneda di Barcellona (Ufficio di progettazione comunale di Barcellona con Francesc Torres), la biblioteca della scuola tecnica superiore di Eberswalde (Herzog & de Meuron) e la ristrutturazione della piazza Leopold De Waelplaats di Anversa (Paul Robbrecht & Hide Daem, Maria José Van Hee con Cristina Iglesias). La ricchezza, che nasce dalla correlazione tra questi due ambiti, incontra una sua connotazione teorica e formale in grado di modificare la nostra percezione nei confronti del paesaggio. Dopo Madrid, la mostra si sposta in febbraio a Tenerife, dove sarà allestita presso il Colegio de Arquitectos. Galleria Elba Benitez: tel +34-91-308.0468, fax +34-91-319.0169.

Environmental *design is at the center of the initiatives being organized by the Elba Benitez Gallery in Madrid which, through the "Co-laboraciones: arquitectos/artistas" exhibition, has analyzed the ways in which architects and artists can collaborate in the construction of a common identity. This sharing project was explored by the show's decor through the selection of five European projects – five public creations that possess identities which differ to a certain degree from one another. They are the plate glass entrace-hall of the Gelsenkirchen Park of Sciences (Kiessler & Partner with Dan Flavin), the Lisbon's Wave Garden (João Gomes da Silva with Fernanda Fragateiro), the Barcelona's Verneda line (Communal Design Department of Barcelona with Francesco Torres), the library of the technical high school in Eberswalde (Herzog & de Meuron) and the restructuring of Antwerp's Leopold De Waelplaats Square (Paul Robbrecht & Hide Daem, Maria José Van Hee with Cristina Iglesias). The richness that is born of the correlation between these two spheres, encounters a theoretical and formal connotation that is capable of modifying our perception of landscapes. The show will leave Madrid for Tenerife in February, where it will be housed at the Colegio de Arquitectos (architects' college). Elba Benitez Gallery: tel. +34-91-308.0468, fax +34-91-319.0169.*

5

5, 6 Il Giardino delle Onde di Lisbona progettato dall'architetto João Gomes da Silva con la collaborazione dell'artista Fernanda Fragateiro (foto di Bruno Portella). Per gentile concessione della galleria Elba Benitez, Madrid.
The Wave Garden in Lisbon designed by architect João Gomes da Silva with the collaboration of the artist, Fernanda Fragateiro (photo by Bruno Portella). By permission of the Elba Benitez Gallery in Madrid.

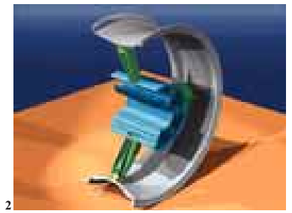
6

Politecnico, design e aziende
Polytechnic, design and companies

Il Corso di Laurea in Disegno Industriale del Politecnico di Milano organizza ogni anno la mostra "OpenLab" per presentare i progetti svolti dagli studenti durante l'anno accademico. All'interno della mostra erano presenti i lavori del Laboratorio di Disegno Industriale e Ambientale 4, diretto dal prof. Francesco Trabucco e dal prof. Davide Bruno. Come accade da diversi anni, durante il laboratorio è stato simulato un rapporto tra committente e progettista. Un gruppo selezionato d'aziende ha collaborato con gli studenti al fine di promuovere la conoscenza della complessità della realtà industriale, in relazione allo sviluppo progettuale dei prodotti. La sfida di combinare al meglio una bassa complessità di prodotto con un'alta qualità di design è stata lanciata quest'anno dal Gruppo Metra S.p.A., che, da oltre trent'anni, opera in diverse aree di mercato producendo estrusi di alluminio. Le aree di ricerca e progettazione si sono estese dal settore domestico all'arredo urbano, dall'edilizia al complemento d'arredo, fino al campo motociclistico. Il risultato ottenuto è stata l'elaborazione di una serie di progetti che hanno superato gli attuali utilizzi "dell'estruso di alluminio", riuscendo a integrare gli aspetti tecnici, prestazionali, morfologici e comunicativi del prodotto. Molti progetti si sono inoltre distinti per originalità e potenzialità realizzative. Dipartimento Disegno Industriale: tel. +39-02.2399.5988, fax +39-02.2399.5986. *Elena Fusar Poli*

The Degree *Course in Industrial Design at Polytechnic in Milan organizes every year the "OpenLab" show to present the projects carried out by students during the academic year. Present at the exhibition were works by the Laboratory of Industrial and Environmental Design 4, under the direction of Prof. Francesco Trabucco and Prof. Davide Bruno. As has been happening for several years, a rapport between customer and designer was simulated in the laboratory. A selected group of companies collaborated with the students for the purpose of promoting a knowledge of the complexity of the industrial reality, in relation to the design development of products. The challenge of combining to the best of their ability a product with a low complexity factor and a high quality of design was launched this year by Gruppo Metra S.p.A., which has been operating for more than three decades in various market areas by producing aluminum extrusions. The areas of research and design have been extended from the domestic scene to urban decors and from the building field to furnishing complements all the way to motorcycling. The result obtained was the brainstorming of a series of projects that have made present uses of aluminum extrusion out of date by succeeding in integrating the technical, performance, morphological and communicative aspects of the product. Many of the designs, moreover, stood out from the crowd for their originality and manufacturing potential. Industrial Design Department: tel. +39-02.2399.5988, fax +39-02.2399.5986.* Elena Fusar Poli

1


2

3

1 Portabiciclette in estruso di alluminio per automobili. Progetto di Mauro Vescovi, Stefan Vervliet. Produzione Gruppo Metra.
Bicycle rack in aluminum extrusion for automobiles. It's designed by Mauro Vescovi, Stefan Vervliet and produced by Gruppo Metra.

2, 3 Spaccato assonometrico e componenti del cerchione in estruso di alluminio progettato per la ruota posteriore della motocicletta. Progetto di Marcello Sebis, Stefano Giambalvo, Federico Ramponi. Produzione Gruppo Metra.
Questi progetti sono stati realizzati presso il Politecnico di Milano nell'ambito del laboratorio diretto dal prof. Francesco Trabucco e dal prof. Davide Bruno con la collaborazione di Elena Fusar Poli e Luigi Rovere.
Axonometric cross-section and components of wheel rim in aluminum extrusion designed for the rear wheel of a motorcycle. Design by Marcello Sebis, Stefano Giambalvo, Federico Ramponi. It is produced by Gruppo Metra.
These designs were created at the Milan's Polytechnic in the laboratory directed by Prof. Francesco Trabucco and Prof. Davide Bruno with the collaboration of Elena Fusar Poli and Luigi Rovere.

4, 5 L'ufficio virtuale di Gaetano Pesce dal video *Travailler* (serie *Histoires d'Object*) edito dal Centro Pompidou di Parigi.
Gaetano Pesce's virtual office from the* Travailler *video (*Histoires d'Object *series), gotten out by the Pompidou Center in Paris.

Il design raccontato per immagini: due storie del Centro Pompidou
Design narrated through images: two stories about the Pompidou Center

4

5

Nei due video della serie *Histoires d'Object, Travailler* (lavorare) e *S'asseoir* (sedersi), editi dal Centro Georges Pompidou, sono i colori che si contrappongono. O per meglio dire i colori e la loro assenza, un elemento che si risolve nell'uso del bianco e nero, che si declinano sfumati nel grigio, per dare consistenza ai visi dei protagonisti intervistati: Gaetano Pesce, Ross Lovegrove, Jean Nouvel, Jonathan Ive, Antonio Citterio, Michele de Lucchi, Alberto Meda, Ron Arad. Intensi ritratti che si confrontano con i colori delle loro architetture e dei pezzi di design. Così Gaetano Pesce interpreta le mutazioni che il mondo dell'ufficio sta attraversando, narrando di una microcittà colorata in cima a un grattacielo newyorchese, un luogo dove le persone possono spostarsi e lavorare secondo esigenze e stati d'animo. Gli intervistati si raccontano in relazione alla propria provenienza culturale, assumendo così una precisa posizione e rispettando una delle tesi di Ettore Sottsass: "Il design è un altro modo di interrogare la vita". *Travailler* e *S'asseoir* sono stati pensati e scritti da Françoise Darmon e realizzati da Olivier Mégaton. Centre Pompidou, Parigi: tel. +33-1-4478.1233, fax +33-1-4478.1302.

In two videos *from the* Histoires d'Object *(object stories) series,* Travailler *(working) and* S'asseoir *(sitting), published by the Centre Georges Pompidou, are colours that counterpoint one another. Or, to put it better, colours and the absence of the same, an element that is worked out through a use of black and white that shade off into grey, to lend body to the faces of the protagonists interviewed – Gaetano Pesce, Ross Lovegrove, Jean Nouvel, Jonathan Ive, Antonio Citterio, Michele de Lucchi, Alberto Meda and Ron Arad. Intense portraits that face each other down with colours from their architectures and design pieces. That's how Gaetano Pesce interprets the changes that the office world is undergoing, by telling about a colourful micro-city at the top of a New York skyscraper, a place where people can move and work, as dictated by needs and moods. Those interviewed talked about themselves in relation to their cultural origins, thereby assuming a precise position and respecting one of Ettore Sottsass's theses: "Design is another way of probing the mysteries of life".* Travailler *and* S'asseoir *were dreamed up and written by Françoise Darmon and executed by Olivier Mégaton. Centre Pompidou, Paris: tel. +33-1-4478.1233, fax +33-1-4478.1302.*

I prototipi di Designing Craft Europe a Torino
The prototypes of Designing Craft Europe in Turin

La mostra "Designing Craft Europe", allestita in dicembre presso la Società Promotrice delle Belle Arti di Torino, ha raccolto più di cento oggetti e complementi d'arredo che, progettati da giovani designer europei, sono stati messi in produzione da artigiani locali. In parallelo, la mostra ha presentato otto prototipi disegnati da alcuni dei più interessanti esponenti del design contemporaneo (Gianfranco Cavaglià, Jeannot Cerrutti, Aldo Cibic, Michele De Lucchi, Giancarlo Montebello, Massimo Morozzi, Denis Santachiara). "Designing Craft Europe" nasce nel 1998, quando Unioncamere e la Regione Piemonte decidono di riprendere la positiva esperienza della Camera di Commercio di Torino che, con l'iniziativa "Disegnare l'Artigianato. Cantiere", aveva riscosso un notevole successo e organizzato in Italia e all'estero ben sei esposizioni. La mostra rappresenta così il punto d'arrivo di una complessa promozione dell'artigianato regionale che, avviata con un'indagine e sostenuta con un concorso internazionale di design, ha permesso di selezionare progettisti innovativi, scuole e laboratori artigianali. Tra i membri della giuria, Giorgio De Ferrari, Politecnico di Torino, Thomas Edelmann, direttore di *Design Report*, Chantal Hamaide, direttrice di *Intramuros*, Loredana Mascheroni, vicecaporedattore di *Domus*, Giuseppe Picchetto, presidente Unioncamere Piemonte, Mario Pisani, Janny Rodermond, caporedattore di *DeArchitect*, e Joelle Secondo, Museum of Fine Arts di Boston. La mostra, che sarà itinerante, può rappresentare un utile mezzo per avvicinare, attraverso un repertorio di prodotti arricchiti da una certa capacità progettuale, il mondo artigiano a quello dei mercati europei. A questo riguardo Cristina Morozzi, curatrice del catalogo, ha scritto: "L'artigianato è a tutti gli effetti un lusso. E quindi di puntuale attualità. Conviene allora che abbandoni il suo isolamento territoriale per rientrare a testa alta nel flusso internazionale dei consumi". Designing Craft Europe: Internet: www.designingcraft-europe.org *Ettore Bellotti*

The show *"Designing Craft Europe", mounted in December at Turin's Fine Arts Promotional Company, has collected more than a hundred objects and interior decorating complements. Designed by young European designers, they have been produced by local artisans. At the same time, the show presented eight prototypes designed by several of today's most intriguing exponents of contemporary design (Gianfranco Cavaglià, Jeannot Cerrutti, Aldo Cibic, Michele De Lucchi, Giancarlo Montebello, Massimo Morozzi and Denis Santachiara). "Designing Craft Europe" was born in 1998, when Unioncamere and the Piedmont Region decided to repeat the positive experience had by the Turin Chamber of Commerce which, through their "Designing Handicrafts. Building Yard" initiative, scored a resounding hit and organized all of six exhibitions in Italy and other countries. The show represents the climax of a complex promotional initiative in favour of regional handcraftsmanship which, launched with a survey and sustained by means of an internatio*nal d*esign competition, made it possible to select innovative designers, schools and artisans' workshops. Among the members of the jury, Giorgio De Ferrari, Turin Polytechnic Institute, Thomas Edelmann,* Design Report *director, Chantal Hamaide,* Intramuros *director, Loredana Mascheroni,* Domus *assistant editor-in-chief, Giuseppe Picchetto, Piedmont Unioncamere president, Mario Pisani, Janny Rodermond, editor-in-chief of* DeArchitect*, and Joelle Secondo, the Museum of Fine Arts of Boston. The show, which will go on tour, may represent a useful means for approaching the handicraft world and that of the European markets, through a repertoire of products that have been enriched by a certain design ability. Cristina Morozzi, catalogue's curator, had this to say on the subject: "Handcraftsmanship is, to all intents and purposes, a luxury. And therefore right up to the minute. It behooves the activity to abandon its territorial isolation and get back into the international flow of consumer goods, with its head held high". Designing Craft Europe: Internet: www.designingcraft-europe.org* Ettore Bellotti

6

7

Artigiani e designer per un interno contemporaneo
Artisans and designers for a contemporary interior design

Chi sono i giovani "Esperti in materia" le cui opere andranno in scena allo spazio Openspace di Milano dal 15 febbraio? Stiamo parlando di un gruppo di artigiani che, dotati di una certa sensibilità, opera al confine tra arte, tecniche tradizionali e design. In comune presentano una profonda conoscenza dei metodi di produzione e una forte creatività, elementi che trovano una loro applicazione nel progetto di un ambiente domestico contemporaneo. Legno, ferro, vetro, ceramica, resina, plastica e alluminio si combinano nell'allestimento di una sala da pranzo, una camera da letto e degli altri spazi della casa. La mostra "Esperti in materia", che resterà aperta fino al 5 marzo presso lo spazio-laboratorio del Palazzo dell'Arengario, è stata curata da Alessandra Alessi ed è organizzata da Progetto Giovani del Comune di Milano. Progetto Giovani: tel +39-02.6208.33789, fax +39-02.865.5067, Internet: //web.tin.it/MILANO GIOVANIESPORT

Who are the *youngsters – "Experts on the subject", whose works will go onstage at Openspace in Milan from the 15th of February on? We're talking about a group of artisans who, gifted with a certain sensitivity, work on the borderline between art, traditional techniques and design. What they have in common is a profound knowledge of production methods and extraordinary creativity, elements which have found an application in the design of a contemporary domestic environment. Wood, iron, glass, ceramics, resin, plastic and aluminum have combined to form the decor of a dining room, bedroom and other spaces in the home. The "Experts on the Subject" show, which will remain open until the 5th of March at the space-workshop in the Arengario Palace, was curated by Alessandra Alessi and is being organized by Progetto Giovani: tel. +39-02.6208.33789, fax +39-02.865.5067, Internet: //web.tin.it/MILANO-GIOVANIESPORT*

8

6 Sistema di scaffalature «Pentagramma» progettato da Riccardo Rolando e Laura Testa e prodotto dalla ditta artigiana Roberto Celebrano Costruzioni in ferro di Bagnolo Piemonte (Cuneo).
«Pentagramma» shelving system designed by Riccardo Rolando and Laura Testa and produced by the Roberto Celebrano Constructions in Iron, an artisans' company in Bagnolo Piemonte (Cuneo).

7 Seduta «Scaglia la prima sedia» progettata da Massimo Rasero e prodotta dalla ditta artigiana Il Rustico di Domenico Bessone & Figli di Saluzzo (Cuneo).
«Cast the first chair» seating solution designed by Massimo Rasero and produced by the Il Rustico handicraft company of Domenico Bessone & figli of Saluzzo (Cuneo).

8 Piattaia costruita con legno di recupero da Katrin Arens, 1998.
Dish-drainer made of salvaged wood by Katrin Arens, 1998.

Fabbian è
la luce che cercavi.
Vicino a casa tua.

Per informazioni e per avere
l'indirizzo del punto vendita
Fabbian più vicino, telefona al

Numero Verde
800-800444

SHOW ROOM
CASTELMINIO (TV)
Tel. 0423.484.770 Via S.Brigida, 50
PADOVA
Tel. 0498.711.329 Via Volturno, 40
VICENZA
Tel. 0444.561.168 V.le S.Lazzaro, 70
PRADAMANO (UD)
Tel. 0432.671.253 S.S. Nazionale 56

f.fabbian
ILLUMINAZIONE DAL 1961

FABBIAN ILLUMINAZIONE S.p.A.
Via S.Brigida, 50
31020 Castelminio di Resana (TV) ITALY
Tel. +39 0423.4848 - Fax +39 0423.484.395
http://www.fabbian.com
e-mail: fabbian@fabbian.com

Rinasce un capolavoro di Neutra *Neutra's Masterpiece reborn*

La casa di Palm Springs, che nel 1946 Edgar Kauffman commissionò a Richard Neutra, è stata restaurata con amore e riportata al suo stato originale dopo decenni di trascuratezza e di abbandono. Gli architetti Leo Marmol e Ron Radziner hanno collaborato con Brent e Beth Harris, i nuovi proprietari appassionati e scrupolosi, per eliminare aggiunte e superfetazioni e per restaurare o sostituire ogni pezzetto di pietra e di acciaio, di legno e di stucco – e tutto è stato fatto in modo da adattarsi con la massima precisione alle parti superstiti, ai colori, alle luci, alle strutture in ferro. Grazie a un lavoro durato cinque anni, la casa ora appare esattamente com'era quando Julius Shulman scattò le sue intense foto in bianco e nero, poco dopo il completamento della costruzione. Le immagini di Shulman fecero capire agli Harris che quella specie di rudere che avevano acquistato era una bellezza in misere vesti; ne parlarono con i restauratori, i quali per i loro interventi impiegarono quei materiali piuttosto poveri che Neutra era stato costretto a usare al momento della costruzione, e non quelli che forse invece avrebbe preferito. Un adeguamento dell'impianto di climatizzazione si è reso comunque necessario ed è stato realizzato inserendo in modo praticamente invisibile tubazioni il più possibile sottili nelle parti rifatte della pavimentazione di cemento, nelle cabine-armadio, nei ripostigli, sotto i letti. La climatizzazione è essenziale se si vuole vivere in ogni stagione dell'anno nel deserto, dove d'estate la temperatura può salire fino a 50°C, e se si vuole salvaguardare l'interno della casa dai danni di un clima troppo secco. I precedenti proprietari avevano alterato la casa con brutte condutture e compressori esterni. La scelta di riportare la costruzione al suo aspetto originale, senza tuttavia rinunciare alle comodità necessarie, è stata attuata costruendo un nuovo corpo ben mimetizzato, che gli architetti chiamano il "container degli anni '90". Marmol & Radziner si sono ispirati a Neutra senza però imitarlo pedestremente e hanno creato una struttura aperta sui lati che ospita un bar con un grande schermo TV, una palestra con una doccia a vapore, uno spazio per il gioco dei bambini e le attrezzature elettroniche per l'ufficio domestico. Ma soprattutto hanno ridato il senso degli orizzonti senza limiti con una sistemazione paesaggistica che media il passaggio fra la riserva naturale e il deserto e nasconde la vista delle case vicine. *Michael Webb*

The Palm *Springs house, that Edgar Kauffman commissioned from Richard Neutra in 1946, has been lovingly restored to its original condition after decades of abuse and neglect. Architects Leo Marmol and Ron Radziner collaborated with Brent and Beth Harris, the dedicated new owners, to strip away additions and to restore or replace every last fragment of stone and steel, wood and mica-washed stucco, all of which have been precisely matched to surviving fragments, along with paint colors, lighting and hardware. Thanks to their five-year effort, the house looks exactly as it did when Julius Shulman took his iconic black and white photographs, soon after completion. Shulman's images persuaded the Harrisses that their decrepit purchase was a beauty in rags, and they informed the restoration team, which employed the poorer materials and mismatched grain that Neutra was compelled to use, rather than what he might have preferred. However, one necessary improvement on the original air-conditioning was inserted invisibly by running the thinnest of ducts through reconstructed sections of the concrete floor and up through closets and under beds. Cool air is essential for year-round living in the desert, where summer temperatures can rise to 50 degrees C, and to preserve the interior from drying out. Previous owners had retrofitted the house with unsightly external compressors and ducts. The strategy of returning the house to its original appearance, yet using it to the full, was accomplished by building a new, self-effacing pool house that the architects call the "90s container". Marmol & Radziner have taken their cues from Neutra without mimicking him and have created an open sided structure that contains a bar and big screen TV, gym and steam shower, childrens play room and home office electronics. Still more remarkably, they have restored the sense of limitless horizons with landscaping that mediates between the sanctuary and the wilderness, and blocks out neighboring houses.* Michael Webb

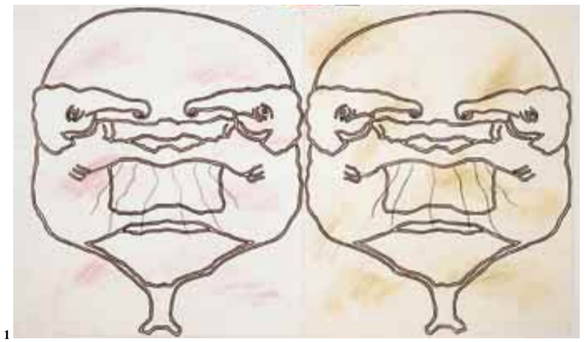
1

2

3

1 – 3 Casa Kauffman a Palm Springs restaurata da Leo Marmol e Ron Radziner (foto di David Glomb e Julius Shulman).
Kauffman House in Palm Springs restored by Leo Marmol and Ron Radziner (photo by David Glomb and Julius Shulman).

Arte come serie: le opere di Gordillo al MACBA
Art as series: works by Gordillo at MACBA



1

2

1 Luis Gordillo, *Elefantomas*, 1992.
***Luis Gordillo*, Elefantomas, *1992*.**

2 Luis Gordillo, *Cabeza con franjas*, 1964.
***Luis Gordillo*, Head with fringes, *1964*.**

3 Markus Raetz, *L'Amour*, 1980. Collezione Fondazione Cartier per l'Arte contemporanea, Parigi (foto di A. Morain).
Markus Raetz*, L'Amour, *1980. Collection of Cartier Foundation for Contemporary Art, Paris (photo by A. Morain).

4 Matthew Barney, *Cremaster 4*, 1994. Collezione Fondazione Cartier per l'Arte contemporanea, Parigi (foto di J.L. Losi).
Matthew Barney*, Cremaster 4, *1994. Collection of Cartier Foundation for Contemporary Art, Paris (photo by J.L. Losi).

4

Prodotta e allestita dal Museo di Arte contemporanea MACBA di Barcellona, la mostra "Luis Gordillo. Retrospective (1959-1999)" esplora, attraverso un vasto repertorio costituito da dipinti, disegni, fotografie e collage, le diverse componenti che hanno dato forma e sostanza al linguaggio artistico del pittore spagnolo. L'allestimento mette in evidenza due concetti significativi: da una parte, il principio di serie e ripetizione e, dall'altra, il pensare l'immagine come elemento soggetto a un processo permanente di riproduzione, uno stato non perviene mai a una condizione finale.
Nato a Siviglia nel 1934, Gordillo divide la sua adolescenza tra la passione per l'arte e gli studi in legge. Nel 1958 si trasferisce a Parigi ed entra in contatto con il Surrealismo, compiendo i primi lavori sotto l'influenza di Wols, Dubuffet e Fautrier. Attorno al 1962 il suo linguaggio si muove verso forme più figurative, assimilando elementi della Pop Art e del linguaggio di Bacon e Giacometti. Curata da da Manuel Borja-Villel e José Lebrero Stals, la rassegna resterà aperta fino al 5 marzo.
MACBA: tel. +34-934.120.810, fax +34-934.124.602, E-mail: macba@macba.es

***Produced** and set up by the MACBA Museum of Contemporary Art in Barcelona, the "Luis Gordillo. Retrospective (1959-1999)" show explores, through a vast repertoire composed by paintings, drawings, photographs and collages, the various components that have given form and substance to the Spanish painter's artistic language. The show's decor throws a spotlight on two important concepts – on the one hand, the principle of series and repetition and, on the other, the belief of the image as element subjected to a permanent process of reproduction, a state that never arrives at a final condition.*
Born in Seville in 1934, Gordillo split his adolescence up between his passion for art and his studies of law. In 1958, he moved to Paris and came into contact with Surrealism, creating his first works under the influence of Wols, Dubuffet and Fautrier. Around 1962, his language moved toward more figurative forms by assimilating elements of Pop Art and the languages of Bacon and Giacometti. Curated by Manuel Borja-Villel and José Lebrero Stals, the show will remain open until the 5th of March.
MACBA: tel. +34-934.120.810, fax +34-934.124.602, E-mail: macba@macba.es

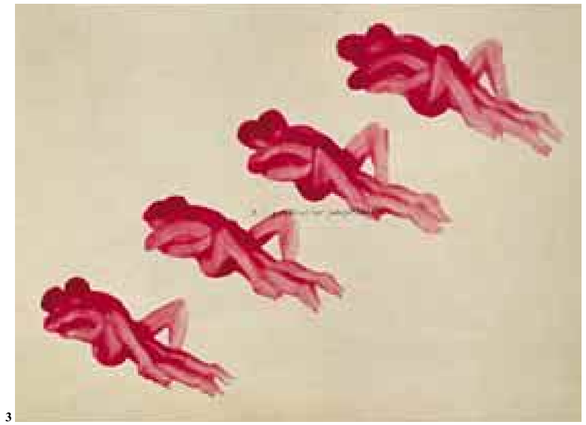
Luce ma non solo: Light+Building
Light plus: Light+Building

La fiera Light+Building, che si aprirà a Francoforte dal 19 al 23 marzo, propone un evento di grande portata e dall'inedita concezione. Infatti sarà la prima volta che una manifestazione fieristica si impone di analizzare il processo costruttivo con un approccio di tipo integrale, radunando quattro saloni specializzati dedicati rispettivamente alle tecniche di condizionamento, all'automazione, all'illuminazione e all'elettrotecnica. Un orientamento molto chiaro che costituisce l'ideale completamento di ISH, la rassegna dedicata al settore riscaldamento e idrosanitario (23 - 27 marzo) e che permetterà al visitatore di raggiungere una visione integrata su aspetti finora scollegati. Questo programma risulta vincente anche nei risultati finora raggiunti e si propone come un modello da seguire. La società organizzatrice delle fiere di Francoforte ha ora una sua sede anche in Italia. Messe Frankfurt GmbH: tel. +49-69-75750, fax +49-69-7575.6433, Internet: www.messefrankfurt. com; in Italia: tel. +39-02.796.622, fax +39-02.796.522.

***The Light**+Building fair, which will be open in Frankfurt from the 19th to the 23rd of March, is offering an event characterized by its immense range and unusual conception. In fact, it will be the first time that a fair is taking on the task of analyzing the constructive process through an integral type approach, bringing together four trade shows dedicated, respectively, to the techniques of air conditioning, automation, lighting and electro-technology. A very clear orientation that constitutes an ideal addition to ISH, an exhibition dedicated to the heating and hydro-sanitary sector (23 - 27 March), which will give the visitor an integrated view of aspects that have been disconnected up to now. This program has turned out to be a winner, judging from the results achieved and is being offered as a model to be followed. The Frankfurt Fair organizing company now has its headquarters in Italy as well. Messe Frankfurt GmbH: tel. +49-69-75750, fax +49-69-7575.6433, Internet: www.messe frankfurt.com; in Italy: tel. +39-02.796.622, fax +39-02.796.522.*

La collezione della Fondazione Cartier al Palazzo delle Papesse
The Cartier Foundation's collection at the Palace of the She-Popes

La collezione della Fondazione Cartier per l'Arte contemporanea di Parigi ha trovato, in forma parziale, una sua collocazione temporanea nel centro di Siena, presso le sale rinascimentali di Palazzo Piccolomini (o delle Papesse). La mostra senese, che resterà aperta fino al 5 marzo, si compone di 40 opere che riassumono simbolicamente i criteri di costruzione della collezione. I curatori, da una parte, hanno voluto premiare l'arte contemporanea francese, selezionando i lavori di Domercq, Couturier o Séchas; dall'altra, si sono aperti al mondo andando a cercare le realizzazioni di Kingelez, Muniz o Sugimoto. Allo stesso tempo, la Fondazione, diretta dal 1984 da Hervé Chandes, opera per riunire complessi coerenti di opere dello stesso autore, per sostenere il lavoro degli emergenti e per diffondere la conoscenza degli artisti francesi nel mondo. Il Palazzo delle Papesse, inaugurato nella sua veste attuale nel 1998, si propone come un laboratorio permanente in cui le mostre vengono affiancate da convegni, workshop e corsi di formazione. Palazzo delle Papesse: tel. +39-0577.479 20; Fondazione Cartier: Internet: www. fondation.cartier.fr



3

***The collection** of the Cartier Foundation for Contemporary Art in Paris has found, partially, a temporary home for itself in the center of Siena, in the Renaissance rooms of Piccolomini Palace (or Palace of the She-Popes). The Sienese exhibition, which remain open until the 5th of March, consists of 40 works, which symbolically sum up the constructive criteria of the collection. The curators, on the one hand, wanted to reward contemporary French art by selecting works by Domercq, Couturier or Séchas. They were anxious, on the other, to open the show up to the world by going after creations by Kingelez, Muniz or Sugimoto. At the same time, the Foundation, which has been directed since 1984 by Hervé Chandes, exists for the purpose of bringing together coherent complexes of works by the same author, to support the work of emerging artists and spread the word about French artists throughout the world. The Palace of the She-Popes, officially inaugurated in 1998, is being offered as a permanent laboratory where exhibitions are flanked by meetings, workshops and training courses.*
Palazzo delle Papesse: tel. +39-0577.479 20; Cartier Foundation: Internet: www.fondation.cartier.fr

Arredi per "nuovi nomadi" *Furnishings for "new nomads"*

Nell'ambito dell'edizione 2000 di SpazioCasa, che si tiene a Vicenza dal 19 al 27 febbraio, il centro di ricerca "Fabrica", diretto da Oliviero Toscani, è stato chiamato a interpretare, attraverso la particolare sensibilità che da sempre ne contraddistingue l'approccio progettuale, un fenomeno sociale di grande attualità: il 'nomadismo' come modalità e stile di vita. La ricerca si è concretizzata nella mostra "Nomad" incentrata su un nuovo programma di contenitori che non possiede una funzione specifica e può muoversi con agilità all'interno dell'ambiente domestico. Allo stesso tempo, il sistema «Nomad» è stato pensato per essere poco costoso, riciclabile e funzionalmente interscambiabile. Il tema prende atto dei cambiamenti causati da fattori reali (per esempio, la mobilità per motivi di studio e di lavoro) e da imput sociali (il nomadismo come sentimento picaresco di sentirsi "cittadini del mondo"). Ente Fiera di Vicenza: tel. +39-0444.969.111, fax +39-0444.563.954.

***As part of the 2000 SpazioCasa,** which is being held in Vicenza from the 19th to the 27th of February, the "Fabrica" research center, directed by Oliviero Toscani, was called upon to interpret, through the unique sensitivity that has always distinguished his design approach, an up-to-the-minute social phenomenon – nomadism as a life style. Research materialized in the "Nomad" exhibition and focussed on a new program of case pieces that does not possess a specific function and can move with agility around a domestic environment. At the same time, the «Nomad» system was conceived to be low-cost, recyclable and functionally interchangeable. The theme takes into consideration changes caused by real factors (mobility, for example, for study and work reasons) and social inputs (nomadism as a picaresque feeling of being "citizens of the world"). Fair Body of Vicenza: tel. +39-0444.969.111, fax +39-0444.563.954.*

5

Arte e fotografia nella Svizzera italiana *Art and photography in Italian Switzerland*

6

La stagione invernale del Canton Ticino è animata da due eventi: la mostra "Galleria Gottardo 1989-1999", aperta fino al 18 marzo presso la sede espositiva di Lugano, e l'installazione *Quel Future?*, allestita da Anne e Patrick Poirier negli spazi della Massimo Martino Fine Arts & Project di Mendrisio. La galleria luganese festeggia così il decimo anniversario della sua fondazione che ebbe luogo nel segno di uno dei maggiori fotografi internazionali di origine svizzera: Robert Frank. L'installazione *Quel Future?*, che rimarrà in essere fino al 29 febbraio, interpreta il passaggio al nuovo millennio attraverso una metafora di speranza. Nulla infatti è cambiato, il mondo rimane sempre segnato da eventi luttuosi ma da un blocco di ghiaccio riappaiono forme naturali. Galleria Gottardo: tel. +41-91-808.1988; Massimo Martino Fine Arts & Project: tel. +41-91-640.5070.

5 Schizzo progettuale del sistema di contenitori «Nomad» progettato dal centro di ricerca "Fabrica" ed evento centrale dell'edizione 2000 di SpazioCasa di Vicenza.
Design sketch of «Nomad» case piece system, designed by the "Fabrica" research center and the central event of SpazioCasa 2000 in Vicenza.

6 Allestimento della mostra "Galleria Gottardo 1989-1999" presso la sede espositiva di Lugano.
Scenography of the "Gottardo Gallery 1989-1999" show at the Lugano's exhibition space.

5 Particolare dell'installazione *Quel Future?* allestita da Anne e Patrick Poirier presso la galleria Massimo Martino di Mendrisio.
Detail of the* Quel Future? *installation prepared by Anne and Patrick Poirier at the Massimo Martino Gallery in Mendrisio.

***The winter** season in Canton Ticino is being pepped up by two events – a show entitled "Gottardo Gallery 1989-1999", open until the 18th of March at an exhibitional venue in Lugano, and an installation called* Quel Future *?, staged by Anne and Patrick Poirier in the spaces of the Massimo Martino Fine Arts & Project Gallery in Mendrisio. The Lugano gallery is celebrating the tenth anniversary of its founding, which took place in the name of one of the world's leading photographers, Robert Frank, of Swiss origin. The* Quel Future? *installation, which can be seen until the 29th of February, interprets the transit to the new millennium through a metaphor of hope. Nothing has changed, in fact. The world is still scarred by tragic events, but natural forms from a block of ice are coming back to life. Gottardo Gallery: tel. +41-91-808.1988; Massimo Fine Arts & Project: tel.+41-91-640.5070.*

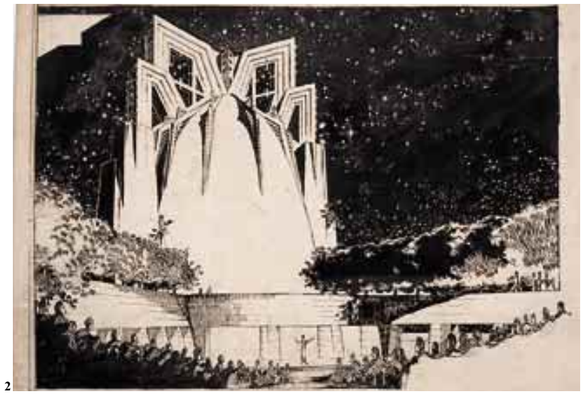
6

I trent'anni della Max Protetch Gallery di New York *The 30th anniversary of the Max Protetch Gallery, New York City*

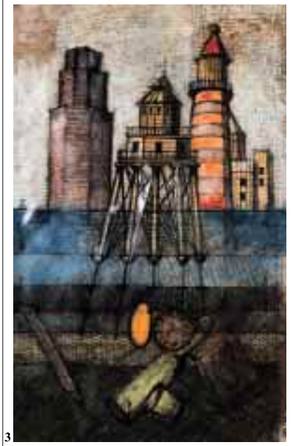
Quest'anno ricorre il trentesimo anniversario della fondazione della Max Protetch Gallery, nota come la prima galleria d'arte che, alle opere di autori quali Donald Judd, Siah Armajani e Vito Acconci, abbia accostato disegni di architettura contemporanea, indagando così le affinità e le differenze fra i prodotti delle diverse discipline per allargare i confini fra il funzionale, il concettuale e la pura scultura. Alla fine degli anni '60 Max Protetch studiava scienze politiche a Washington e fu allora che ebbe l'idea di un 'foro' di scambio fra ambito politico e quello sociale attraverso l'arte contemporanea. Nel 1972 organizzò nella sua galleria di Washington la mostra "Arte politica", in cui furono esposte opere di Daniel Buren, Dorothea Rockburne, Carl Andre, Sol LeWitt e Robert Morris. Il suo interesse per l'arte e per la politica lo portò infine all'architettura, che è il principale barometro del clima sociale, economico e politico di un Paese. Nel 1978 egli trasferì la galleria a New York, dove continuò a coltivare la sua passione per l'architettura attraverso incontri settimanali con John Hejduk e Peter Eisenman. Visitando la casa che il suo cliente Peter Brandt si era fatto costruire nel Connecticut dall'architetto Robert Venturi, Protetch si convinse del significato culturale e del valore artistico del disegno di architettura. Fu così che nel 1979 la galleria realizzò la sua prima mostra di architettura con disegni di Michael Graves, citando il Postmodernismo come il movimento del momento. Le opere esposte furono praticamente tutte vendute, e così avvenne nel 1983 nel corso di una importante mostra di oltre cinquanta originali di Frank Lloyd Wright. L'archivio della galleria è come una "capsula del tempo" delle idee del Ventesimo secolo trasposte su carta. Aggirandosi fra le grandi cassettiere etichettate con i nomi di Ando, Asplund, Buckminster Fuller, Hadid, Hejduk, Kahn, Mies, Pesce, Rossi, Sullivan, Wright e SITE, ci si rende conto del potere che l'architettura ha di fondere le idee contemporanee con la forma, il paesaggio e l'abitazione dell'uomo. In armonia con l'intento di ispirare un dialogo fra le diverse discipline, alternati ai disegni sono esposti mobili di Scott Burton, ceramiche di Betty Woodman e immagini di Michelangelo Pistoletto. L'interesse per la politica e le conseguenze della globalizzazione hanno portato Protetch alle recenti acquisizioni e alle mostre di opere di artisti cinesi contemporanei come Zhang Huan, Ma Liuming, Zhang Peili e Zhuang Hui, che erano presenti alla Biennale di Venezia del 1999. La galleria sta via via mettendo in rete la propria collezione e secondo Max Protetch la comunicazione via Internet ha incrementato le vendite, specie di opere di artisti viventi e di architetti. Incoraggiata da un livello di attenzione del pubblico generico per il design mai raggiunto prima, la galleria sta lavorando al progetto di creare una collezione di mobili sperimentali di artisti e architetti in edizione limitata. Al 1983 risale la collaborazione con Alessi per la produzione di servizi da tè e da caffè in argento disegnati, fra gli altri, dagli architetti Michael Graves, Hans Hollein, Alessandro Mendini, Richard Meier, Paolo Portoghesi, Eliel Saarinen e Robert Venturi. Un'esposizione di mobili fatti a mano su disegno di Alvaro Siza è in programma per la seconda metà dell'anno. Ora sono in mostra dipinti astratti di Thomas Nozkowski e in marzo aprirà un'esposizione dei nuovi lavori di Manglano-Ovalle, il cui progetto *Le Baiser,* ovvero *Farnsworth House*, sarà esposto alla Biennale del Whitney che sarà inaugurata il 23 marzo prossimo. Protetch Gallery, tel. +1-212-663 6999, fax +1-212-691 4342, E-mail: mprotetch@aol.com

Suzan Wines

1



2



3

This year *marks the 30th anniversary of the Max Protetch Gallery. World renowned as the first to juxtapose works by Donald Judd, Siah Armajani and Vito Acconci with contemporary architectural drawings, exploring the parallels and contradictions between each discipline's endeavor to expand the boundaries between the functional, conceptual and purely sculptural. While studying political science in Washington D.C. during the late 60's, Protetch conceived of a forum for the exchange of social and political ideas through contemporary art. In 1972 his Washington gallery mounted the seminal exhibition: "Political Art" featuring the work of Daniel Buren, Dorothea Rockburne, Carl Andre, Sol LeWitt and Robert Morris. Eventually. Protetch's parallel interests in art and politics led him to architecture, the greatest barometer of any given social, economic or political climate. In 1978 Protetch moved the gallery to New York City where his passion for architecture was further cultivated through weekly discussions with John Hejduk and Peter Eisenman. Upon visiting client, Peter Brandt's Connecticut home designed by Robert Venturi , he became convinced of the cultural significance and artistic value in architectural drawings and the gallery mounted its first architecture exhibition of drawings by Michael Graves in 1979, citing Post-Modernism as the movement of the moment. The show practically sold out as did the 1983 hallmark exhibition of over 50 Frank Lloyd Wright originals. The gallery's archive is like a time capsule of 20th century ideas on paper. One becomes acutely aware of architecture's power to fuse contemporary ideas with form, landscape, and the pragmatism of human habitation while standing amidst flat files labeled: Ando, Asplund, Buckminster Fuller, Hadid, Hejduk, Kahn, Mies, Pesce, Rossi, Sullivan, Wright and SITE. In keeping with the quest to inspire dialogue between the disciplines, among the drawings are placed furniture by Scott Burton, ceramics by Betty Woodman and images by Michelangelo Pistoletto. Continued interest in politics and the consequences of globalization has led to recent acquisitions and exhibitions of work by contemporary Chinese artists such as Zhang Huan, Ma Liuming, Zhang Peili, and Zhuang Hui all of whom were featured in the 1999 Venice Biennale. The gallery is in the process of putting it's collection on line and according to Mr. Protetch Internet communication has boosted sales, particularly of work by living artists and architects. Encouraged by the unprecedented level of design sophistication among the general public the gallery is working on a project to create limited edition experimental furniture prototypes by contemporary artists and architects. In 1983 the gallery collaborated with Alessi to commission silver tea and coffee sets by Michael Graves, Hans Hollein, Alessandro Mendini, Richard Meier, Paolo Portoghesi, Eliel Saarinen, and Robert Venturi among others and a show of Alvaro Siza's hand made furniture is planned for later this year. Currently on view are abstract paintings by Thomas Nozkowski followed in March by an exhibition of new work by Manglano-Ovalle whose* Le Baiser *or* Farnsworth House *project is part of the Whitney Biennale opening on March 23. Protetch Gallery: tel. +1-212-663.6999, fax. +1-212-691.4342, E-mail: mprotetch@aol.com*

Suzan Wines

1 Inigo Manglano-Ovalle, *Le Baiser (Farnsworth House)*, 1999. In mostra in marzo alla Max Protetch Gallery di New York.
Inigo Manglano-Ovalle,* Le Baiser (Farnsworth House), *1999. On exhibit in March at the Max Protetch Gallery in New York.

2 Frank Lloyd Wright, *Istituto di fisica mentale*, 1957; disegno a inchiostro su carta. Collezione Max Protetch Gallery.
Frank Lloyd Wright,* Institute of Mental Physics, *1957; ink drawing on paper. Max Protetch Gallery collection.

3 Aldo Rossi, *L'orologio sommerso*; disegno in inchiostro e matita su carta. Collezione Max Protetch Gallery.
Aldo Rossi,* The submerged watch*; ink and crayon drawing on paper. Max Protetch Gallery collection.

4 Lampada a sospensione «Echo» nella versione singola. Disegnata da Giampiero Derai, è prodotta da Fabbian.
«Echo» hanging lamp in the single version. Designed by Giampiero Derai, is produced by Fabbian.

4

Globi di luce *Orbs of light*

Giampiero Derai ha progettato per Fabbian un sistema di illuminazione che ripropone la leggerezza del vetro soffiato di Murano. La collezione «Echo» si articola in una serie di apparecchi a sospensione, da tavolo, a parete e a soffitto, dotati di un corpo illuminante a forma di globo. Quest'ultimo, realizzato in vetro soffiato, può essere trasparente o bianco satinato ed è caratterizzato da una superficie mossa da onde parallele. Le strutture portanti sono in metallo cromato lucido mentre i cavi di alimentazione sono rivestiti da un tubolare trasparente. Fabbian Illuminazione: Numero verde: 800-800.444, tel. +39-0423.784.535/6/7, fax +39-0423.484.395, Internet: www.fabbian.com

Giampiero Derai *has designed a lighting system for Fabbian that impacts with the buoyancy of Murano blown glass. The «Echo» collection comprises a series of hanging, table, wall and ceiling lamps, which come equipped with a lighting body in the form of a globe. The latter, done in blown glass, can be supplied transparent or silked white and is characterized by a surface enlivened by parallel waves. Support structures are in glossy chromium-plated metal, while supply cables are sheathed with a transparent tubular. Fabbian Illuminazione: Green Number: 800-800.444, tel. +39-0423. 784.535/6/7, fax +39-0423.484.395, Internet: www.fabbian.com*

La tradizione in forme moderne *Tradition in modern forms*

La collezione di rubinetteria «Akro» dell'azienda bresciana Savil Rubinetterie ripropone in forme moderne il tradizionale miscelatore che nelle case del passato adornava l'arredo bagno con un tocco di eleganza. In particolare, «Akro» si caratterizza per il disegno dell'elemento centrale, un tubolare che nel seguire un andamento curvilineo porta l'acqua alle mani, e delle due manopole. Quest'ultime rispettano la tradizionale suddivisione tra caldo e freddo ma sono rese in forme geometriche compatte ed essenziali. «Akro» risponde con la sua gamma a tutte le problematiche presenti nel bagno ed è realizzato in tre finiture: cromo, cromo/oro e cromo/satinato. Savil Rubinetterie: tel. +39-030.890.0437, fax +39-030.890.1056, Internet: www.savil.it

The «Akro» *collection of faucets and fittings offered by a company in Brescia called Savil Rubinetterie, is reoffering in modern forms the traditional mixer which, in houses of the past, adorned bathroom decors with a touch of elegance. «Akro» is characterized, in particular, by the design of its central element, a tubular that brings water to your hands by following a curvilinear course, and the design of its two knobs. The latter respect the traditional subdivision into hot and cold but are rendered in compact and essential geometric forms. «Akro» responds, through its spectrum, to all the problems present in the bathroom and is supplied in three finishes: chromium, chromium/gold and chromium/silked. Savil Rubinetterie: tel. +39-030.890.0437, fax +39-030.890.1056, Internet: www.savil.it*

6 Miscelatore monoforo per lavabo «Akro» prodotto da Savil.
Single-hole mixer for «Akro» washbasin produced by Savil.

7 Installazione realizzata in «Alcantara » su progetto di Alessandro Mendini per "Materialidea", 1982 (foto di Enrico Creso).
Installation realized in «Alcantara» and designed by Alessandro Mendini for "Materialidea", 1982 (photo by Enrico Creso).

Un tessuto che compie 25 anni *A 25 years old fabric*

Nel 1974 due aziende, una italiana e l'altra giapponese, si incontrarono per dare vita a un progetto che oggi compie venticinque anni. Stiamo parlando del Gruppo ENI e di Toray Industries Inc. che unirono le loro forze nella produzione di un tessuto innovativo, dotato di alte caratteristiche tecniche ed estetiche: l'«Alcantara». Alessandro Mendini fu uno dei primi a utilizzare questo materiale e nel 1982 immaginò per la Triennale un piccolo padiglione in forma di tempietto che, avvolto in «Alcantara», incontrava nella definizione "tender architectura" una perfetta corrispondenza di idee e forme. A questo proposito, l'architetto milanese ha detto " Per me [questo tessuto] non è un materiale di simulazione. La sua precisa identità, questo senso del vellutato, di un tocco gentile, soffice, quasi fosse ricoperto di cipria, la fa oscillare fra il ricordo di una immagine settecentesca e l'ipotesi di un materiale molto futuro". Ma per saperne di più, consigliamo la consultazione del volume che Alcantara ha voluto per festeggiare degnamente un quarto di secolo. *Alcantara 1974-1999* è stato presentato a Milano, presso Palazzo Reale, in occasione della mostra dedicata al pittore giapponese Hokusai. Alcantara: tel. +39-02.5803.001.

In 1974, *a couple of companies, one Italian and the other Japanese, got together to breath life into a project that is twenty-five years old today. We're talking about the ENI group and Toray Industries Inc., which joined forces for the production of an innovative fabric, equipped with high-quality technical and aesthetic characteristics, called «Alcantara». Alessandro Mendini was one of the first to make use of it and, in 1982, fantasized a small pavilion for the Triennale in the form of a small temple which, wrapped in «Alcantara», found an on-target correspondence between ideas and forms in the definition "tender architecture". The Milanese architect had this to say on the subject: "In my view, [this fabric] is not a material involving simulation. Its precise identity, this sense of something velvety, graceful and soft, almost as though it were covered with face powder, makes it oscillate between the memory of an eighteenth-century image and the hypothesis of a very future-oriented material". To find out more, we advise you to consult a volume created by Alcantara to provide a fitting celebration of a quarter of a century.* Alcantara 1974-1999 *was presented in Milan, at the Palazzo Reale, during the show of the Japanese painter Hokusai. Alcantara: tel. +39-02.5803.001.*

7

Realizziamo i Vostri progetti

- Portoni sezionali
- Serrande avvolgibili
- Griglie avvolgibili
- Portoni a libro
- Portoni scorrevoli in curva
- Portoni scorrevoli
- Portoni ad apertura rapida
- Porte in PVC
- Strisce in PVC
- Motorizzazioni
- Sistemi di comando

Sistemi di chiusura industriale Hörmann*

La moderna progettazione richiede soluzioni capaci di abbinare in modo ottimale funzionalità e valore architettonico. Per questo, Hörmann offre una vasta gamma di portoni, motorizzazioni e sistemi di comando; dettagliate documentazioni e un competente servizio di consulenza sono a vostra disposizione per ogni esigenza. Quando pianificate, affidatevi al nostro know-how e, per i vostri progetti, scegliete Hörmann.

HÖRMANN
Porte • Portoni • Sistemi di chiusura

HÖRMANN

Per ulteriori informazioni:
Hörmann Italia srl
Via G. Di Vittorio 62, I-38015 Lavis (TN)
C.P. 607 - 38100 Trento
Telefono 0461/240 101 • Telefax 0461/241 557

Nel nome della qualità: La Società del Sale *In the name of quality: The Salt Society*

Non è un conclave segreto ma bensì un nuovo gruppo che ha convocato i suoi membri durante l'ultimo CERSAIE. La Società del Sale si è offerta al pubblico a Bologna presso La Salara, un torrione costruito nel 1783 che per oltre un secolo è stato utilizzato come deposito di sale. Le aziende, che hanno preso parte al progetto (Agape, Celsius, Dornbracht, Runtal, Stella e Stone Italiana), sono riunite da un comune sentire dell'idea di qualità. Un concetto che oltrepassa la normale nozione di piacere estetico e di prestazione funzionale per arrivare alla realizzazione di oggetti belli, tecnologicamente avanzati e soprattutto carichi di "una particolare intensità emotiva". La Società del Sale ha inaugurato la propria attività con una serie di installazioni totemiche, che, rifiutando un linguaggio di tipo commerciale, richiamano questa particolare interpretazione culturale. Per informazioni: tel. +39-02.3310.4675, fax +39-02.3310.6747.

1

It's not a secret *conclave but rather a new group that has called its members at the last CERSAIE. The Società del Sale (the salt society) was offered to the public in Bologna at La Salara (the sale warehouse), a large tower built in 1783 which, for more than a century, was used to store salt. The companies, which took part in the project (Agape, Celsius, Dornbracht, Runtal, Stella and Stone Italiana), are joined by a common feeling regarding the idea of quality. A concept that goes beyond the usual notion of aesthetic pleasure and functional performance to arrive at the creation of beautiful and technologically advanced objects which, most important of all, are saturated with a "unique emotional intensity". The Società del Sale has inaugurated their activities with a series of totem installations which, wanting no part of a commercial type language, reflect this particular cultural interpretation. For information: tel. +39-02.3310.4675, fax +39-02.3310.6747.*

Premiato il lavabo progettato da Philippe Starck *Philippe Starck's washbasin wins award*

Il lavabo disegnato da Philippe Starck per Duravit ha ricevuto dal Chicago Athenaeum il premio Good Design. Il lavabo, parte dell'omonima collezione, entra dunque a far parte dell'esposizione permanente del Chicago Athenaeum, museo di fama internazionale per l'architettura e il design. Alla base di questo progetto sta la reinterpretazione della bacinella d'altri tempi: la cara, vecchia bacinella sorge su un piano in ceramica bianca di cm 70x58, sorretto da una struttura in legno massello pregiato a quattro gambe. Il risultato è un lavabo dalle forme semplici, eleganti e moderne. Il Good Design Award si affianca ai numerosi riconoscimenti ottenuti dall'azienda, grazie alle idee di Philippe Starck, dal 1995, anno di lancio della collezione. Duravit: tel. +39-0544. 501.698, fax +39-0544.501.694.

2

A washbasin *designed by Philippe Starck for Duravit has received the Good Design Award from the Chicago Athenaeum. The item, which is part of the collection of the same name, has thus won the right to become a member of the permanent exhibition at the Chicago Athenaeum, a museum internationally famous for its exhibits of architecture and design. The Starck creation is based on a reinterpretation of the basin of the old days. The quaint, endearing basin rises from a surface in white ceramics, measuring 70x58 cm, and is held up by a four-legged structure in top-quality heartwood. The result is a washbasin with lines that are simple, elegant and modern. The Good Design Award is but the latest in a long string of prizes won by the company with Philippe Starck's ideas since 1995, the year the collection was launched. Duravit: tel. +39-0544.501.698, fax +39-0544.501.694.*

Il negozio all'angolo: un'icona urbana *The store on the corner: an urban icon*

Il termine corner store (letteralmente il negozio all'angolo) identifica nella topografia americana i negozi di drogheria che caratterizzano gli incroci stradali nei quartieri residenziali. Il National Building Museum di Washington gli dedica ora una mostra analizzando, attraverso un vasto repertorio di esempi raccolti in tutto il Paese, storia e significato. Questo elemento, che con buona ragione si può considerare un'icona urbana e un momento di aggregazione sociale, ha visto il proprio numero diminuire vertiginosamente in relazione alla crescita e all'industrializzazione della città americana. I corner store inizialmente formavano un nucleo completo, sostenendo così un'economia microfamiliare, ed erano composti da un piano terra commerciale e da un piano superiore destinato all'abitazione del gestore. La mostra "The Corner Store", che resterà aperta fino al 6 marzo, è stata curata da Ellen Beasley. National Building Museum: tel. +1-202-2722.448.

The term *corner store refers, in American topography, to grocery stores that characterize intersections in residential districts. The National Building Museum in Washington is now dedicating an exhibition to it, through a vast repertoire of examples collected throughout the country, alongwith their history and meaning. This element, which can be considered an urban icon as well as a gathering place, has watched its numbers dwindle away at a mind-boggling pace in relation to the growth and industrialization of the American city. Corner stores formed a complete nucleus at their birth, thus sustaining a micro-family economy, and consisted of a commercial ground floor and an upper floor given over to the home of the manager. The "The Corner Store" show, which will remain open until the 6th of March, was curated by Ellen Beasley. National Building Museum: tel. +1-202-2722.448.*

Al polso una costellazione *A constellation on your wrist*

Ornarsi di stelle, portare al polso una costellazione: questa l'idea di Michele Sanvito per il suo bracciale della linea di gioielli contemporanei «First». L'idea prende forma attraverso una struttura in oro bianco finemente lavorato su cui si incastonano diamanti scelti. Semplicità ed eleganza, purezza ed essenzialità contraddistinguono questo gioiello così come gli altri pezzi della collezione: collier, ciondoli e monili handmade dal design innovativo e dallo stile ben definito. Gioielli dalle elaborate trame geometriche impreziosite di diamanti, frutto dell'esperienza ultratrentennale di Sanvito da sempre attenta alla qualità. Una storia rappresentata dalla conquista di tre Diamonds International Awards, riconoscimento professionale per le creazioni di alta gioielleria. Sanvito: tel./fax +39-02.7600.7796.

3

Cover yourself *with stars, put a constellation on your wrist. That was the idea that came to Michele Sanvito for his bracelet from a line of contemporary jewels called «First». The idea takes form through a structure in finely worked white gold on which select diamonds are mounted. Simplicity and elegance, purity and essentialness set this jewel apart from its peers, just like the other pieces in the collection – necklaces, pendants and handmade jewels with an innovative design and clearly defined style. Jewelry with elaborate geometric textures enriched by diamonds, the fruit of Sanvito's more than thirty years of experience of remaining unfailingly alert to quality. A story that was climaxed by Sanvito's winning of three Diamonds International Awards, a professional prize for top quality jewelry creations. Sanvito: tel./fax +39-02.7600.7796.*

1 Le sale della Salara di Bologna durante la presentazione al pubblico de La Società del Sale.
The rooms in the Bologna Salara (salt warehouse) during the presentation to the public of the Società del Sale (salt society).

2 Lavabo disegnato da Philippe Starck per Duravit. Good Design Award al Chicago Athenaeum.
Duravit's washbasin by Philippe Starck. Good Design Award at the Chicago Athenaeum.

3 Bracciale in oro bianco e diamanti di Michele Sanvito.
Bracelet in white gold and diamonds by Michele Sanvito.

4 Particolare del letto «Land» disegnato da Ludovica e Roberto Palomba per Lema.
Detail of «Land» bed designed by Ludovica and Roberto Palomba for Lema.

5, 6 Zainetto «Fourtune Cokey» e borsa ovoidale «Double Zip» (foto di David Zanardi). Le due borse progettate da Naoko Hirota fanno parte della serie «Naoca».
The «Fourtune Cokey» knapsack and the «Double Zip» ovoid bag (photo by David Zanardi). Designed by Naoko Hirota, they belong to the «Naoca» series.

7 Collezione di borse «Naoca» disegnata da Naoko Hirota e vincitrice del Design Forum Prize (foto di David Zanardi).
«Naoca» bag collection designed by Naoko Hirota and Design Forum Prize's winner (photo by David Zanardi).

Mobili per nuovi "tipi etnici" *Furniture pieces for new "ethnic types"*

Autonomia, trasversalità e pari valore tra qualità artigianale e produzione seriale: questi gli elementi progettuali che si ritrovano nei mobili e nei complementi d'arredo della linea «N.E.T. - New Etnic Type» disegnata da Ludovica e Roberto Palomba per Lema. Una collezione aperta a molteplici interpretazioni che si compone di «Rhino», un gruppo di panche basse in rovere moro, «Top», tavolini in stile impero, i letti «Land» e «Teddy» e lo scrittoio «Stilo» in multistrato curvato e struttura metallica. Ogni elemento, comunque, vive di vita propria ed è dotato di un carattere indipendente, come per esempio il letto tessile «Land»: di grande impatto visivo, è caratterizzato da un andamento morbido e accogliente. Per il rivestimento sono stati scelti tessuti a trama larga declinati in toni naturali. Lema: tel. +39-031.630.990, fax +39-031.632.492, Internet: www.lemamobili.com, E-mail: lema @lemamobili.com

Autonomy, *cross-cultural trends and equivalent value between handicraft quality and mass production. These are the design elements that are to be found in furniture pieces and decor complements from the «N.E.T. - New Ethnic Type» line designed by Ludovica and Roberto Palomba for Lema. A collection that's open to myriad interpretations comprising «Rhino», a group of low benches in ox-blood oak, «Top», end tables in empire style, «Land» and «Teddy» beds and the «Stilo» (stylus) writing desk in curved plywood and a metal structure. Each element, in all cases, lives a life of its own and is endowed with an independent character. As, for example, the «Land» fabric bed. Distinguished for its great visual impact, it is characterized by soft and comfortable-looking lines. Chosen for the upholstery were fabrics with a wide weave, dyed in natural tones. Lema: tel. +39-031.630.990, fax +39-031.632.492, Internet: www.lemamobili.com, E-mail: lema@lemamobili.com*

4

Naoko Hirota vince il Design Forum Prize *Naoko Hirota wins the Design Forum Prize*

Si è tenuta a Matsuya (Tokyo) la dodicesima edizione del Design Forum, un concorso a cadenza biennale patrocinato dal Japan Design Committee, che comprende diverse branche del design (product, craft, graphic). Quest'anno il Golden Prize è stato assegnato alla serie di borse «Naoca» della giovane designer giapponese Naoko Hirota. È da tre anni che la Hirota si dedica a questa ricerca, da quando si è messa in proprio dopo aver lavorato presso uno studio di design di Tokyo. Il materiale utilizzato per queste borse è stato preso in prestito dall'abbigliamento subacqueo ed è costituito da un tessuto di nylon applicato su entrambi i lati di uno strato in gomma. Al tatto, tale materiale risulta morbido come un peluche, estremamente elastico e per di più leggerissimo. Vista la sua origine va da sé che non teme la pioggia ed è facilmente lavabile. Il nome scelto («Naoca») è chiaramente ispirato al nome proprio della designer e nasce dal fatto che queste borse sono concepite come vere e proprie 'amiche' di chi le usa: presenze discrete ma sempre vicine, con le quali si esce a far shopping e con le quali – al limite – chiacchierare. Appartengono a questa serie lo zainetto «Fourtune Cokey», progettato in modo da chiudersi automaticamente ogniqualvolta lo si mette in spalla, e la borsa ovoidale «Double Zip» (che sarà tra l'altro messa in vendita presso lo shop del Museum of Modern Art di New York), che permette di estrarre ed introdurre oggetti comodamente senza toglierla dalla spalla, grazie a una doppia cerniera che parte dal corpo della borsa stessa e corre lungo il bordo superiore della tracolla. La "borsa-amica" di Naoko Hirota incarna le esigenze della giovane donna metropolitana riferite alla borsa: sempre pulita perché lavabile; resistente e durevole; casual ed elegante; leggera e maneggevole; sportiva e 'amichevole'. Japan Design Committee: tel. +81-3-3561-2572, fax +81-3-3561-6038. *Kazuko Sato*

5

Staged at *Matsuya (Tokyo) was the twelfth Design Forum, a biennial competition sponsored by the Japan Design Committee, which includes various branches of design (product, craft and graphic). This year, the Golden Prize was awarded to a series of bags called «Naoca» by a young Japanese designer by the name of Naoko Hirota. Hirota has been dedicated to this research for the past three years – ever since he decided to go into business on his own, after working at a design studio in Tokyo. The material used for these bags was borrowed from skindiving apparel and consists of a nylon fabric applied to both sides of a layer in rubber. The material is as soft to the touch as plush, extremely elastic and, on top of that, light as a feather. Given its origin, you can take it for granted that it's rain-proof and very easy to wash. The name chosen («Naoca») was clearly inspired by the name of the designer and was born of the fact that these bags were conceived as outright 'friends' of those who use them – discreet presences but always at hand, with which you can do your shopping or, if you have nothing else to do, just sit and chat. A member of this series is the «Fourtune Cokey» knapsack, designed in such a way as to close automatically every time you put it on your shoulder, and the «Double Zip» ovoid bag (which will, among other things, be put on sale at the shop in the Museum of Modern Art in New York). It's an item that enables the user to remove from, or introduce into it, objects with the greatest of ease, without taking it off her shoulder, thanks to a double slide fastener that starts from the body of the bag itself and runs along the upper edge of the shoulder strap. The "bag-friend" by Naoko Hirota fulfills all the needs of a young city woman, as far as her bag is concerned. It's always clean because washable; tough and longlasting; casual and elegant; light and manageable; sportive and 'friendly'. Japan Design Committee: tel. +81-3-3561-2572, fax +81-3-3561-6038.* Kazuko Sato

6

7

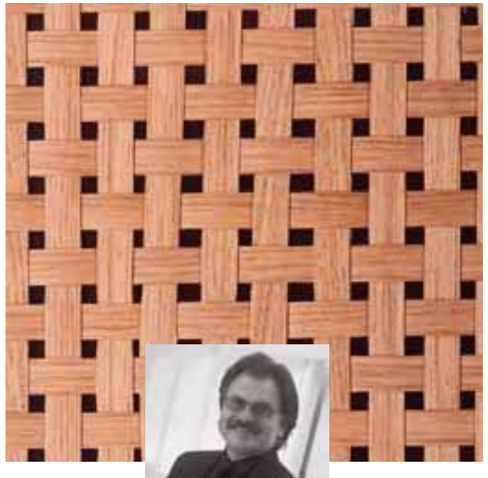
Gruppo Frati: i superficiALI

Il Gruppo Frati è una solida realtà industriale di respiro europeo, con sede a Pomponesco (Mantova), specializzata nella produzione di pannelli truciolari a base legno, pannelli mdf e laminati plastici. La sua forza deriva dal lavoro sinergico di nove unità produttive altamente specializzate e con competenze diversificate, che vanno dalla produzione di resine e collanti alla realizzazione di costruzioni meccaniche e impianti specifici per la lavorazione dei pannelli.
La consapevolezza che il pannello, destinato a vari utilizzi nell'industria dell'arredamento, comunica esclusivamente attraverso la sua superficie ha portato il Gruppo Frati a investire nel potenziamento della definizione formale delle superfici, e quindi a dar vita al progetto "i superficiALI". L'iniziativa, di cui si vedono in queste pagine alcuni risultati, va oltre la semplice proposizione di nuovi decorativi e inventa una nuova formula di coordinamento tra le parti, una sinergia tra mobiliere, architetto, stampatore e produttore di pannelli. I nove progettisti coinvolti nell'ambizioso progetto – Adriano Balutto, Lino Codato, Piero Lissoni, Vittorio Piazzogna, Paolo Portoghesi, Luca Scacchetti, Ettore Tinagli, Giancarlo Vegni e Alfredo Zengiaro – ciascuno portatore di una lunga esperienza e di un proprio stile, sono stati abbinati ad altrettanti stampatori europei – Confalonieri, Decotec Printing, Interprint, Lamigraf, Liri Industriale, Masa Decor, N.V. Chiyoda, Schattdecor, Süddekor – dando così all'intera operazione una dimensione corale che non poteva non giovare al risultato finale.
Riprodotto su carta a impregnazione melaminica, il decorativo verrà applicato sui pannelli truciolari melaminici e laminati, di dimensione massima 610x220 cm, con speciali sistemi di pressatura e proposto in numerose varianti cromatiche.
Il Gruppo Frati non trascura l'ambiente e opera "secondo scienza e coscienza"; tra i prodotti e le tecnologie delle aziende che fanno capo al gruppo ci sono "Ecopan", il pannello truciolare grezzo ecologico per eccellenza, e la verniciatura senza solventi, seguita da un'essiccazione a fascio di elettroni, unica in Europa. Tutti gli impianti del Gruppo Frati sono realizzati e condotti a basso impatto ambientale, garantendo un decimo dei valori di emissione previsti dalle norme vigenti.
Scegliendo come testimonial del lancio de "i superficiALI" *Actias Maenas*, una farfalla delle foreste pluviali malesi, il Gruppo Frati dichiara di voler scegliere la natura, la sua intelligenza e la sua bellezza.

Gruppo Frati
Sede Centrale: Via XX Settembre, 58
46030 Pomponesco (Mantova)
Tel. +39.0375.8401 – Fax +39.0375.840401
e-mail: info@gruppofrati.com
http://www.gruppofrati.com

Piero Lissoni
Milky Effect
Interprint (Germania)

Adriano Balutto
Millennium Stars
Chiyoda (Belgio)



Lino Codato
Rovere Baltic
Liri Industriale (Italia)

Vittorio Piazzogna
Le Filigrane
Schattdecor (Germania)

On this page and the facing one: the designers and a number of decorations from the "i superficiALI" collection, created in collaboration with the industries that took care of printing the decoration on melamine-saturated paper.

The decoration is applied to melamine faced chipboards and to laminates, in a maximum size of 610x220 cm, with special pressing systems and offered in numerous chromatic variants.

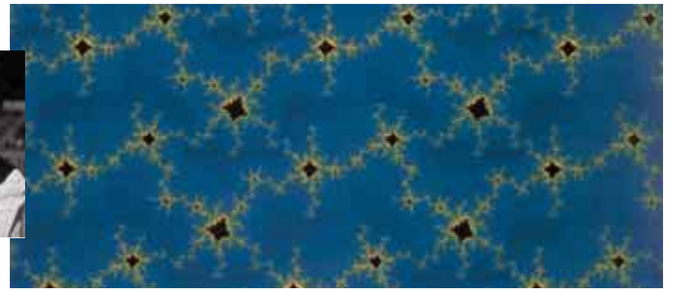
In questa pagina e in quella a fianco: i progettisti e alcuni decorativi della collezione "i superficiALI", abbinati alle industrie che hanno provveduto alla stampa del decoro su carta a impregnazione melaminica.

Il decorativo viene applicato sui pannelli truciolari melaminici e laminati, di dimensione massima 610x220 cm, con speciali sistemi di pressatura e proposto in numerose varianti cromatiche.

Frati Group: i superficiALI

Frati Group, a solid industrial reality with a European resonance, has its headquarters in Pomponesco (Mantua). It specializes in the production of chipboards with a wooden base, mdf panels and plastic laminates. Its power as a leader stems from the synergetic work of nine highly specialized productive units featuring diversified capabilities ranging from the production of resins to the creation of mechanical constructions and special installations for processing panels.
Their awareness that the panel, which was designed to be used in various ways in the interior decorating industry, communicates to the onlooker exclusively through its surface has led Frati Group to invest in strengthening the formal definition of its surfaces, thus breathing life into the company's "i superficiALI" project. The initiative, the results of which can be seen on these pages, goes far beyond the simple statement of new decorative fantasies to invent a new formula for coordination among the parts – a synergy among furniture manufacturer, architect, printer and panel producer. The nine designers who were involved in the ambitious project – Adriano Balutto, Lino Codato, Piero Lissoni, Vittorio Piazzogna, Paolo Portoghesi, Luca Scacchetti, Ettore Tinagli, Giancarlo Vegni and Alfredo Zengiaro – each artist a treasurehouse of long experience and a style of his own, were allied with as many European printers – Confalonieri, Decotec Printing, Interprint, Lamigraf, Liri Industriale, Masa Decor, N.V. Chiyoda, Schattdecor and Süddekor – thus giving the entire operation a dimension of harmoniousness that could not help but make an immense contribution to the success of the final result. After being reproduced on paper, which has been saturated with melamine, the decoration is applied to melamine faced chipboards and to laminates with special pressing systems, and offered in numerous chromatic variants.
Frati Group has never turned its back on the environment and operates "according to science and conscience". Which means that, among the products and technologies put out by the companies that are offshoots of the group, are "Ecopan", the ecological raw chipboard par excellence, and a paint without solvents, followed by drying with a band of electrons – the only one in Europe. All of the systems created and used by Frati Group vaunt a low environmental impact, thereby guaranteeing no more than a tenth of the emission values provided for by regulations currently in force.
By choosing, as a testimonial of the launch of "i superficiALI",* Actias Maenas*, a butterfly that lives in the rain forests of the Malay Peninsula, Frati Group has made an all-important statement. They have chosen nature, its intelligence and its beauty as their mentor.

Paolo Portoghesi
La rete magica
Confalonieri (Italia)



Luca Scacchetti
Tramaordito
Lamigraf (Spagna)

Giancarlo Vegni
Chicchini
Masa (Germania)

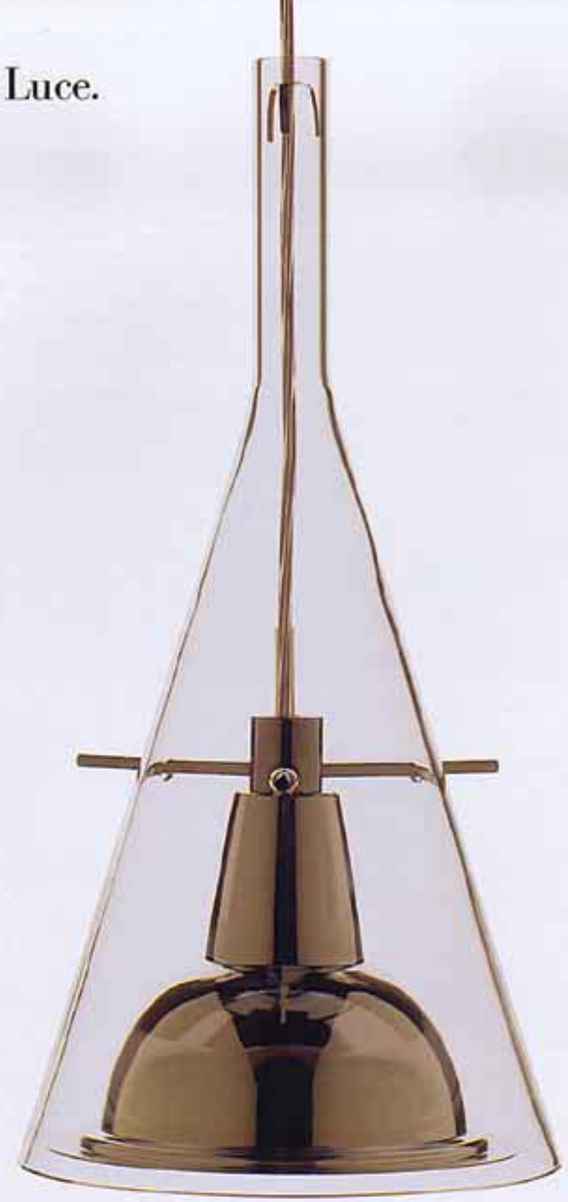
Ettore Tinagli
Frasdog
Süddekor (Germania)

Alfredo Zengiaro
Fibre di vita
Decotec Printing (Spagna)

Il Gruppo Frati conta nove unità produttive (suddivise tra società madri e divisioni specializzate), che coprono l'intero ciclo del pannello industriale per l'industria dell'arredamento: dalla produzione di resine e collanti alla realizzazione di costruzioni meccaniche e impianti specifici per la lavorazione dei pannelli. Le società sono: Frati Luigi, Bipan, Chimica Pomponesco, CMP Costruzioni Meccaniche Pomponesco. Tutti gli impianti sono a basso impatto ambientale e vantano processi produttivi all'avanguardia.

Frati Group numbers nine productive units (divided up between parent companies and specialized divisions), which cover the entire productive cycle of the industrial panel for the interior decorating industry, from the production of resins to the creation of mechanical constructions and systems formulated specifically for processing panels. The companies involved are Frati Luigi, Bipan, Chimica Pomponesco and CMP Costruzioni Meccaniche Pomponesco. All systems vaunt a low degree of environmental impact, as well as avantgarde productive processes.

FontanaArte. La Luce.



Flûte. Design Franco Raggi, 1999

Gruppo FontanaArte. Dal 1930, nel nome del design.

20094 Corsico (Milano)
Alzaia Trieste 49
Ph +39 02 45121
Fx +39 02 4512660
www.fontanarte.it
info@fontanarte.it

La copertina
The cover
Zush

Collaboratori
Collaborators
Cecilia Avogadro
Ettore Bellotti
Ruth Berktold
Maurizio Bortolotti
Giampiero Bosoni
Mary Boxwoods
Lucy Bullivant
Alberto Capatti
Roberto Cecchi
Marco De Michelis
András Ferkai
Antonello Ferraro
Elena Fusar Poli
Fabio Grazioli
Antonia Jacchia
Caterina Majocchi
Silvia Milesi
Laura Mosconi
Francesca Picchi
Darko Prolic
Paola Proverbio
Marco Riva
Kazuko Sato
Veronica Scortecci
Angelo Stagno
Deyan Sudjic
Paolo Thea
Michael Webb
Suzan Wines

Fotografie
Photographs
Nicolas Borel
Paola De Pietri
Todd Eberle
Ramak Fazel
Nicholas Kane
Péter Klobusovszky
László Lelkes
László Lugosi Lugo
Peter Mauss / Esto
Alberto Muciaccia
Margherita Spiluttini
Zsolt Wanger

Traduttori
Translators
Duccio Biasi
Carlo Dresbach
Barbara Fisher
Anna Clara Ippolito
Charles McMillen
Dario Moretti
Carla Russo
Michael Scuffil
Virginia Shuey Vergani
Rodney Stringer

Domus 823 Febbraio *February* 2000

Autore *Author*	Progettista *Designer*		Titolo		*Title*
François Burkhardt		2	Editoriale		*Editorial*
			Intervista		***Interview***
Rita Capezzuto	Herzog & de Meuron	3	Herzog & de Meuron e la ricerca fenomenologica	3	*Herzog & de Meuron and phenomenological research*
			Architettura		***Architecture***
	Herzog & de Meuron	9	Edificio per il marketing Ricola, Laufen, Basilea	9	*Ricola marketing office building, Laufen, Basle*
Ruth Berktold	Christian de Portzamparc	16	Torre LVMH, New York	16	*LVMH Tower Building, New York*
András Ferkai	Tamás Karácsony Péter Janesch	22	Centro di riabilitazione per giovani disabili, Perbál, Ungheria	22	*Rehabilitation centre for disabled young people, Perbál, Hungary*
Silvia Milesi	Mauro Galantino	30	Insediamento residenzale a Ugnano Mantignano, Firenze	30	*Housing estate, Ugnano Mantignano, Florence*
Marco De Michelis	Zvi Hecker	40	Centro culturale ebraico, Duisburg	40	*Jewish Cultural Centre, Duisburg*
			Design		***Design***
Lucy Bullivant	Philippe Starck	48	St. Martins Lane Hotel Il senso della sorpresa	48	*St. Martins Lane Hotel* *Sense of encounter*
Lucy Bullivant	Marc Newson	56	Per me è tutto design	56	*It's all design to me*
Maria Cristina Tommasini	Marco Ferreri	66	Scopa a spazzole intercambiabili con custodia	66	*A broom with the case and interchangeable brushes*
		68	Dossier Il progetto del cibo industriale	68	*Dossier* *Food design*
Alberto Capatti		68	Artefatti alimentari	68	*Food artefacts*
Marco Riva		70	Mangiare con gli occhi	70	*Eating with our eyes*
Giampiero Bosoni		72	Cibo: l'ingegneria genetica prende il comando	72	*Food: genetic engineering takes command*
Francesca Picchi		78	Versare–Mescolare–Raffreddare	78	*Pour–Stir–Refrigerate*
Kazuko Sato		84	Zuppa istantanea di noodle	84	*Istant Cup Noodle*
Francesca Picchi		86	Forme commestibili e meccanizzazione	86	*Edible forms and mechanization*
			Evento		***Event***
Lucy Bullivant Deyan Sudjic		89	Glasgow 1999, città britannica dell'architettura e del design	89	*Glasgow 1999, UK city of architecture and design*
		97	**Libri**	97	***Books***
			Itinerario		***Itinerary***
Angelo Stagno		105	Architettura moderna a Innsbruck (N. 164)	105	*Modern architecture in Innsbruck (N. 164)*
			Rassegna		***Product Survey***
Maria Cristina Tommasini		113	Oggetti e complementi d'arredo	113	*Interior decor objects and complements*
		129	**Calendario** Concorsi, congressi e mostre d'architettura, design e arte	129	***Calendar*** *Competitions, congresses and exhibitions of architecture, design and art*
		134	**Autori**	134	***Protagonists***

François Burkhardt

Dal mese di febbraio 1996 questa redazione ha dedicato ciascun numero a un tema preciso, una specie di filo conduttore che aveva lo scopo di collegare le opere presentate a un'idea comune e trasversale. A distanza di quattro anni proponiamo ai lettori una formula lievemente modificata. In luogo dell'Editoriale e della "Cronaca del pensiero" pubblicheremo un'intervista all'autore di un progetto appositamente prescelto, che verrà poi presentato nelle pagine successive. L'obiettivo è aumentare la flessibilità e l'attualità di *Domus,* lievemente penalizzata con la formula precedente che ci vedeva costretti a rinviare la pubblicazione di alcuni servizi al numero tematicamente corrispondente, e presentare quindi opere importanti con un certo ritardo, se non addirittura rinunciare a pubblicarle. Riteniamo che questa nuova "connessione strutturale" non impoverisca affatto la rivista. Consente anzi di mettere meglio in rapporto tra loro intento creativo, opera e critica, e quindi incontrare la comprensione del lettore.

Since February 1996 this editorial office has devoted each issue to a particular subject, in a guiding thread whose purpose was to connect the works published to a common and transversal idea. Four years later we have decided to introduce a slightly different formula. Instead of the Editorial and the "Chronicle", we shall be publishing an interview with the author of a specially selected project, which will then be presented on the following pages. The object is to increase the flexibility and topical interest of* Domus*. These qualities had in fact been somewhat penalized by the previous recipe, which made it necessary to put off publication of some reports until that of their corresponding issue. As a result, a number of important works appeared late, and sometimes even not at all. We believe this new "structural connection" will in no way impoverish the magazine. On the contrary, it will allow us better to relate creative intent, works and criticism, and thereby to reinforce the reader's comprehension.

HERZOG & DE MEURON E LA RICERCA FENOMENOLOGICA

Jacques Herzog a colloquio con Rita Capezzuto

Rita Capezzuto: Vorrei sapere qualcosa riguardo all'attività di insegnamento che avete incominciato quest'anno a Basilea nell'ambito dei corsi dell'ETH di Zurigo: quali sono i vostri programmi?
Jacques Herzog: Pierre e io non siamo insegnanti nati e il nostro obiettivo non è quello di essere pedagoghi: siamo architetti, cioè interessati a fare noi stessi esperienze, a imparare. Durante gli anni del nostro studio abbiamo potuto apprendere molto dal carisma e dal sapere di Lucius Burckhardt, Dolf Schnebli, Aldo Rossi: grazie a questa dinamica egoistica ora possiamo continuare a trasmettere queste cose ad altri giovani. Per questo penso che il nostro atteggiamento non sia un male per gli studenti, ma sia piuttosto una fortuna. Abbiamo proposto una forma d'insegnamento diversa da quella normalmente svolta a Zurigo dai professori ospiti: non terremo lezione a Zurigo, ma a Basilea, in un piccolo studio che si configura come un laboratorio, un center of research. In realtà vogliamo riproporre in forma ridotta il modo in cui lavoriamo nel nostro studio, poiché il nostro lavoro è orientato alla ricerca, non allo stile. Questo piccolo centro di ricerca sarà dedicato all'urbanistica e per i prossimi tre anni vorremmo occuparci della Svizzera dal punto di vista urbanistico nell'epoca della globalizzazione. Il progetto si chiama: "Svizzera, un ritratto urbanistico". Questo significa che gli studenti – venti in totale – si confronteranno con la questione dello sviluppo urbano, della crescita della città, dell'urbanizzazione della Svizzera oggi. Pierre e io ci alterneremo ogni secondo semestre con Marcel Meili e Roger Diener. Inoltre nel nostro corso insegneranno professionisti di altre discipline: un geografo urbano, Christian Schmid dell'Università di Berna, e un progettista visuale, Cornell Windlin. Vogliamo che tutto ciò che verrà elaborato possa essere comunicato in termini visuali e testuali. Il risultato finale deve potersi vedere su cd-rom o su Internet, ma anche su carta: ne risulterà una ricchezza di immagini che permetterà di raccontare le nostre riflessioni.

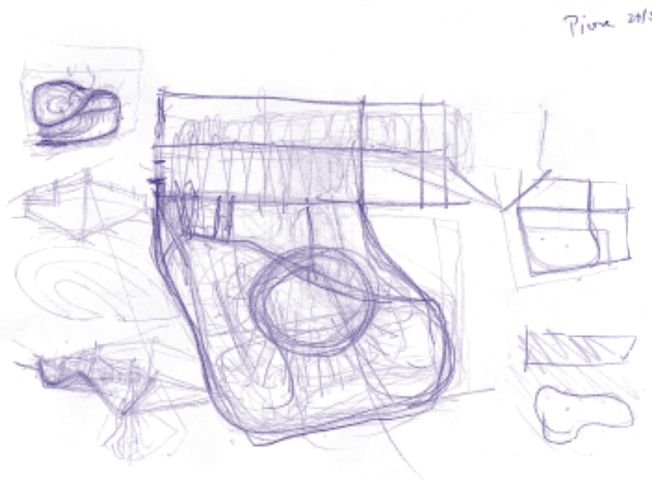
Rispetto alla vostra formazione di studenti all'ETH, con Aldo Rossi, Dolf Schnebli e gli altri professori, riproponete nel vostro programma le stesse modalità di quella esperienza o ne prendete le distanze?
A suo tempo, con Schnebli e Rossi, siamo stati coinvolti nel metodo tradizionale d'insegnamento dell'architettura che era riferito al progetto. Allora era un'impostazione giusta e ci ha aiutato molto. Ma va detto che prima che Rossi e Schnebli arrivassero all'ETH abbiamo seguito – come era nello spirito del tempo, intorno al '68 – le lezioni di Lucius Burckhardt, che è sociologo. Burckhardt ci fece conoscere altri metodi, più orientati alle scienze sociali, alla filosofia. Per due anni ci siamo confrontati concretamente con la filosofia, la sociologia. Questa impronta nella nostra formazione è quella che ora viene alla luce nello studio su Basilea, perché intendiamo trattare i livelli sociologici, comunicativi, filosofici dell'oggetto di ricerca.

La vostra tesi di laurea è stata in urbanistica?
Non esattamente, ma si trattava di temi urbanistici: abbiamo studiato lo sviluppo urbanistico della città di Basilea, l'abbiamo tematizzato dal punto di vista storico naturalmente, e poi analizzato con il metodo di Rossi, dunque ponendo attenzione alla permanenza dei monumenti, alla tipologia. Oggi non osserviamo le città all'interno di questo schema relativamente rigido poiché esistono altri elementi che riteniamo essenziali.

Vi siete confrontati con i problemi urbanistici in anni differenti. È cambiato qualcosa nel vostro metodo? Pensate che oggi sia possibile una strategia urbanistica?
Noi non abbiamo nessuna ricetta, nessuna base ideologica, come avevano per esempio Rossi o i modernisti, che formularono un'idea molto precisa di come una città debba essere. Quando anni fa abbiamo condotto lo studio sull'agglomerazione trinazionale di Basilea intitolato "Basel, eine Stadt im Werden?" (Basilea, una città in divenire?), abbiamo proceduto attraverso un'analisi fenomenologica basata sull'osservazione progressiva più che su una tesi: allora abbiamo notato che ogni città ha certe tendenze, certe linee di sviluppo, certi luoghi specifici e non specifici. E proprio questi aspetti volevamo conoscere e capire: dov'è la natura, dove la topografia, dove la città in concreto – la città storica, la città nuova – dove sono le zone dinamiche e quelle 'addormentate' che hanno un potenziale, dove c'è quiete, dove c'è energia. Volevamo semplicemente capire come è possibile lavorare sugli

Gli schizzi che accompagnano l'intervista sono studi relativi all'edificio per il marketing della Ricola a Laufen.

The sketches accompanying the interview are studies for the Ricola marketing building at Laufen.



elementi caratteristici di un luogo, come li si può rafforzare. Venezia, per esempio, è museale perché la sua idea urbanistica è compiuta e dunque è una città che non può più essere cambiata. New York è simile, anche Parigi nel suo centro è molto specifica, e non si può cambiare quasi niente. Tuttavia pochissime città sono così tipiche, ma ogni città, perfino un paesino, ha piccolissimi caratteri che possono farla diventare tipica. Noi cerchiamo di sviluppare questi elementi, in maniera che ciò che è specifico diventi ancora più evidente. Nel caso di Basilea, l'edificazione lungo il Reno s'interrompe non appena il fiume piega in direzione della Germania attraverso la Francia: sarebbe del tutto logico che le parti francese e tedesca dell'agglomerato procedessero allo stesso modo lungo il fiume. È un'idea primitiva, quasi arcaica, e sarebbe ovvio che si realizzasse: la città verrebbe a modificarsi in un solo colpo e sarebbe ancora più tipica. Questo probabilmente è un esempio che mostra come procediamo, attraverso osservazioni e mezzi semplici. In passato le città erano costruite tutte così, e io penso che anche la città del futuro si dovrà basare su tipi arcaici, in maniera che le persone comprendano facilmente un luogo e vi si orientino senza difficoltà.

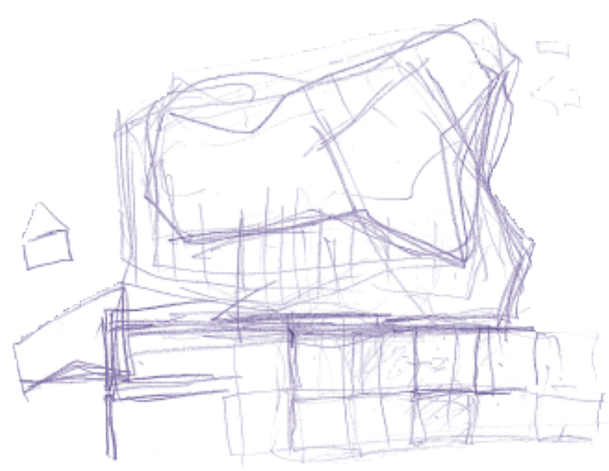
Questo significa che il vostro metodo è rimasto sempre uguale in questi anni.
Non il metodo, piuttosto l'atteggiamento, il rifiuto verso un modo di pensare *a priori*. Abbiamo cercato di capire sempre più, di portare sempre più in primo piano questo modo di procedere fenomenologico, questo osservare e percepire. Prima di forzare qualcosa in senso formale dobbiamo vedere come la città appare e da questo probabilmente scaturirà spontaneamente l'intervento più adatto. Questo significa che riprendiamo la dinamica del luogo – e lo stesso facciamo anche per l'architettura – e cerchiamo di trasformarla nella nostra dinamica, come avviene in uno sport da combattimento asiatico. La città in genere è troppo forte perché si possa fare qualcosa che le si contrapponga radicalmente. Questo non significa che non ci siano eccezioni, che non possa esserci una *tabula rasa* – una strategia urbana tra le preferite di Rem Koolhaas – dove si comincia da zero. In altre parole non esiste una teoria, o un metodo: credo però che quello che noi cerchiamo di applicare è un metodo tai-chi di osservazione fenomenologica, che in futuro potrebbe produrre risultati di successo.

E la collaborazione con gli artisti funziona non solo sull'architettura ma anche sui problemi urbanistici?
Per gli studi urbanistici abbiamo lavorato concretamente con Rémy Zaugg, un artista straordinario che non si interessa soltanto della sua pittura ma che è anche un artista concettuale; e questo approccio concettuale può essere applicato a diversi campi. Zaugg non ha lavorato con noi con la matita, ma ponendo interrogativi sempre nuovi, spesso scomodi e faticosi: solo così si arriva a un punto che è nuovo. Questo vale sia che si costruisca un edificio, sia che si dipinga un quadro, sia che si progetti una città: è sempre lo stesso.

Vorrei parlare del tempo come elemento di primaria importanza nel processo intellettuale. Il tempo inteso nel suo duplice significato, come tempo materiale (quello che si misura in giorni, mesi ecc.) e come tempo immateriale, ovvero lo spirito del tempo. Come si integra il tempo nei vostri progetti e nelle vostre architetture?
Credo che il tempo sia qualcosa che non può essere afferrato concretamente. Al contrario, ora tutti gli individui sanno chiaramente che viviamo in un periodo contraddistinto dal fenomeno della globalizzazione che ha effetti molto concreti sul nostro mondo. Questo riguarda la relativizzazione dei confini nazionali, la relativizzazione dello spazio, dei mercati, e influisce anche sull'aspetto delle città. Questi effetti sono anche uno dei motivi per cui studiamo il ritratto urbanistico della città, e siamo interessati a come mutino i processi di urbanizzazione nella Svizzera, per esempio – ma potremmo considerare anche la Greater London, o il territorio industriale della Ruhr o certe zone del Portogallo. Non è così ovunque: esistono nel mondo luoghi che rimangono fermi e luoghi che sono molto più dinamici. Questi fenomeni li studiamo da un punto di vista urbanistico. Per quanto riguarda l'architettura per noi è importante il mutamento degli elementi. Il tempo è quello della luce e quello delle stagioni, che interagisce con l'architettura.

Mi sembra che tu abbia detto una volta che l'arte rispecchia più rapidamente dell'architettura lo spirito del nostro tempo; questo perché la sensibilità dell'artista è diversa da quella dell'architetto?
Ho detto semplicemente che gli artisti – e i filosofi, come artisti in senso lato – sono gli unici che si espongono alle questioni del mondo in modo totalmente libero. Gli artisti si trovano in maniera del tutto concreta davanti alla tela bianca, e devono cercare e costruire da sé tutti gli elementi: non hanno cliente, committente, budget, regolamento edilizio che ponga loro dei limiti. Questa limitazione, cui al contrario sono soggetti gli architetti, è però anche un aiuto, una sorta di stampella: gli architetti si lamentano, ma in realtà hanno bisogno di questa condizione perché non sanno muoversi in uno spazio libero. Gli artisti non hanno questa stampella, e devono riempire lo spazio vuoto in modo molto più forte con la loro visione del mondo: per questo producono molto più rapidamente e in maniera molto più immediata idee sul mondo in cui vivono; sono più veloci e anche più radicali degli architetti. L'architettura ha più filtri, più collaboratori, dipende da molti fattori – come il denaro, le leggi e così via – tutto le giunge mediato e non diretto. Ma urbanistica e architettura sono naturalmente molto più presenti fisicamente, il loro prodotto dà un'impronta all'ambiente e interagisce con esso; in tal senso sono più affascinanti, tanto che negli ultimi anni sono diventate terreno d'azione interessante anche per gli artisti.

La vostra architettura è molto ricettiva rispetto a quello che succede, alle nuove correnti negli ambiti più diversi: che filtro utilizzate per fare in modo che non diventi "di moda"?
Non usiamo nessun filtro, ma procediamo sempre in maniera molto riflessiva, passo dopo passo, ci evolviamo in diverse direzioni ma senza salti improvvisi. Se si osservano i nostri progetti si nota che sono tutti legati da una certa logica: non sono discontinui, possono essere ricondotti a una linea genealogica.



Il tema della percezione gioca un ruolo centrale nel vostro pensiero progettuale. La comunicazione che riuscite a realizzare con i vostri edifici vi permette di istituire un contatto culturale con i tipi più vari di fruitori. Pensi che la percezione abbia a che fare più con lo spazio reale o con quello virtuale?
La questione della percezione è effettivamente molto importante nel nostro lavoro. La percezione è qualcosa di soggettivo: ogni persona percepisce il mondo in modo diverso da un'altra persona; dunque quello che noi percepiamo è relativo: non esiste una sola percezione, così come non esiste una sola realtà perché la realtà è strettamente collegata alla percezione. La nostra domanda centrale è: "Che cos'è la realtà, che cos'è il mondo?". Ma questo è un quesito che riguarda tutta l'umanità, che interessa tutti gli uomini, di qualunque cultura essi siano perché ha a che fare con la loro identità. Ci interroghiamo sull'esistenza del reale non solo nello spazio reale ma anche in quello virtuale. Ma noi tutti, oggi come un tempo, viviamo più fortemente nello spazio reale che in quello virtuale, mangiamo nello spazio reale, dormiamo nello spazio reale, anche se la realtà virtuale ha indubbiamente un impatto sullo spazio reale.

Gli edifici per Ricola – il deposito di Laufen, la fabbrica con deposito di Mulhouse, l'edificio del marketing ancora a Laufen – rappresentano una sorta di trittico che mostra con grande chiarezza qual è la vostra posizione dal punto di vista progettuale. L'ultima realizzazione a Laufen, pur nelle sue piccole dimensioni, racchiude tutta la complessità dei grandi progetti.
È naturalmente stupendo per un architetto avere con un committente un rapporto continuativo e un dialogo costruttivo come è stato per noi con Ricola. Per ogni edificio non ci hanno chiesto di riprodurre una copia, ma al contrario di proporre le nostre riflessioni più nuove, lasciandoci ampio margine di libertà. E noi abbiamo realizzato tre tipi di edifici completamente diversi che tutti, nel loro aspetto, sono tipici rispetto alle principali linee di sviluppo del nostro lavoro. Si potrebbe dire che il deposito di Laufen sia forse il primo esempio in tutto il mondo in cui si è manifestato un tipo di riflessione minimalista o minimale: il ripetitivo, l'astratto, la scomposizione, la strutturazione chiara, ma contemporaneamente la messa in scena della catasta di assi. Come immagine credo che per noi sia stato un passo molto importante per la nostra riflessione; confrontato con i lavori precedenti il deposito risulta molto discreto e astratto; dall'astrazione che deriva dalla ripetizione dei singoli elementi abbiamo ottenuto una sorta di figuratività: è un accatastamento di assi e nonostante ciò, o proprio in virtù di questo, è un deposito. Il secondo progetto è la fabbrica con deposito a Mulhouse: qui per la prima volta abbiamo potuto realizzare l'idea dell'immagine serigrafata ripetitiva, un'idea che già negli anni precedenti avevamo cominciato a maturare. L'immagine rappresenta quasi un rovesciamento nei confronti del deposito di Laufen: là siamo partiti da un'immagine astratta – quella di strati su strati di assi – e abbiamo generato un'immagine figurativa; qui abbiamo preso la riproduzione di un'immagine figurativa, una pianta, e attraverso la ripetizione l'abbiamo tradotta in qualcosa di astratto. Il terzo progetto, la sede del marketing, è un edificio che si confronta in maniera più forte con lo spazio, è nato dall'interno e come corpo quasi non esiste nello spazio: con la facciata di vetro interrotta abbiamo cercato di distruggere ogni corporeità; la linea spezzata del fronte fa sì che lo spazio esterno si rispecchi in quello interno e viceversa. Le persone che vi lavorano non hanno l'impressione di sedere dentro a un edificio: per questo abbiamo utilizzato anche piante per il tetto – una sorta di copertura vegetale – e stoffa, e vetro, e pareti articolate in più strati.

Puoi dirci qualcosa sulla soluzione della copertura, sul materiale molto particolare che avete utilizzato, e di conseguenza sulla sperimentazione continua che conducete su materiali e su tecniche di costruzione?
Una novità in questo progetto è il tubo di materiale sintetico che abbiamo utilizzato per la copertura. Volevamo un tetto che fosse morbido, come uno strato vegetale o di stoffa: per questo non volevamo travi di acciaio o di legno, ma un prodotto sintetico in grado di 'muoversi'. Abbiamo pensato che avremmo potuto utilizzare lo stesso materiale flessibile dell'asta che gli atleti usano per il salto in alto. Dato che non era materiale per costruzione abbiamo dovuto fare molti test impegnativi sui valori di rottura e di reazione ai raggi UVA. È stato un processo molto faticoso. Il problema è che molte delle soluzioni che vogliamo adottare nelle nostre architetture non sono mai state realizzate in precedenza: questo comporta una lunga serie di test da parte nostra e da parte delle aziende produttrici, in modo che noi possiamo fare proposte concrete al costruttore. In questo caso abbiamo collegato i tubi in materiale sintetico con reti, in modo che i rampicanti potessero ramificarsi e li avvolgessero completamente. Il tetto 'morbido' si muove così sotto l'effetto del carico di acqua piovana o di neve. Per le facciate in vetro dell'edificio abbiamo invece chiamato due artisti a intervenire: Adrian Schiess, svizzero, e Rosemarie Trockel, tedesca. Hanno disegnato le tende in diversi materiali e colori, disponendole in vari strati: Schiess ha scelto la banda dei colori e la Trockel ha sviluppato le strisce di feltro di richiamo orientale. Questi interventi si integrano a vicenda, consentono una interazione tra interno ed esterno e costituiscono uno strato che può essere continuamente modificato tra utenti, architettura e giardino.

Con chi lavorate per questi test?
Abbiamo nel nostro studio un costruttore di grande esperienza, Mario Maier, che ha lavorato per diversi progetti in cui ha dovuto realizzare modelli uno a uno; inoltre cerchiamo di volta in volta un'azienda-partner. Ancora una volta tengo a sottolineare che un committente come Ricola è ideale perché con questi progetti di dimensioni ridotte ci ha permesso di sperimentare, mentre con un progetto di grandi dimensioni le difficoltà sono maggiori e spesso il committente non consente sperimentazioni.

HERZOG & DE MEURON AND PHENOMENOLOGICAL RESEARCH

Jacques Herzog in conversation with Rita Capezzuto

Rita Capezzuto: Would you mind telling me something about the teaching work that you began this year in Basle as part of the Zurich ETH course: what is your curriculum?

Jacques Herzog: Pierre and I are not born teachers, and pedagogy is not our objective: we are architects, that is to say interested in gaining experience ourselves, in learning. During our student years we were able to learn a great deal from the charisma and wisdom of Lucius Burckhardt, Dolf Schnebli and Aldo Rossi. Thanks to this kind of egotistic dynamic we can continue now to pass on this knowledge to other young people. So I think our attitude is not a bad thing for the students, who are indeed probably lucky to get something of it. We propose a form of teaching different to that normally adopted by guest professors in Zurich. We won't be holding our lessons in Zurich, but in Basle, in a small studio set up as a workshop, a research centre. Actually our aim is to recreate in a reduced form the way we go about our tasks in our own office, since our work is geared to research, not to style. This small-scale research centre will be devoted to town planning, and for the next three years we shall be focusing our attention on Switzerland from the town-planning point of view in this age of globalization. The project is called "Switzerland, an urbanistic portrait". This means that the students – twenty in all – will be tackling the question of urban development, the growth of cities, and the urbanization of Switzerland today. Pierre and I will be taking turns every second half-year, with Marcel Meili and Roger Diener. Furthermore, professionals from other disciplines will also be teaching in our course: an urban geographer, Christian Schmid of Berne University, and a visual designer, Cornell Windlin. Our hope is that everything elaborated can be communicated in visual and textual terms. The final result will need to be visible on cd-rom and on the Internet, but also on paper. This will produce a wealth of images to illustrate our reflections.

Vis-à-vis your training as students at the ETH, under Aldo Rossi, Dolf Schnebli and the other professors, will your programme include the same approaches pursued during that experience, or will you be departing from them?

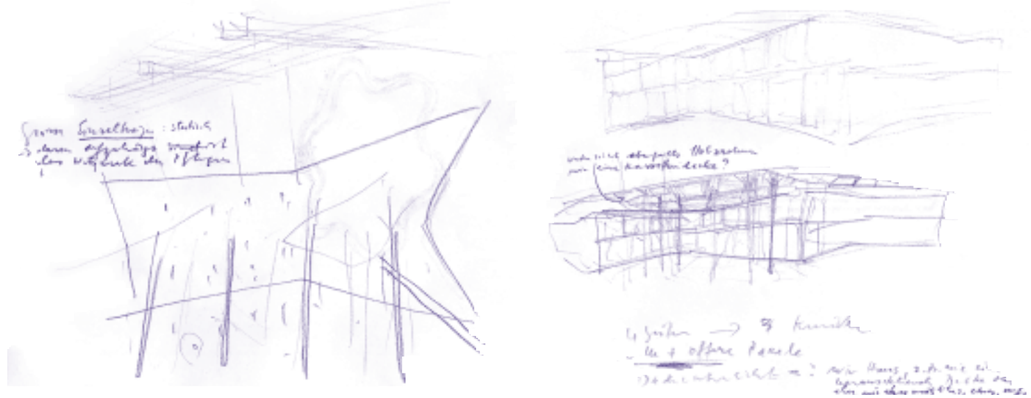
At that time, with Schnebli and Rossi, we were involved in the traditional method of teaching architecture and its reference to projects and their design. It was the right approach then, and it helped us a lot. But it should be mentioned that before Rossi and Schnebli came to the ETH we had attended – as was in the spirit of the time, around 1968 – the lessons held by Lucius Burckhardt, who is a sociologist. Burckhardt introduced us to other methods, that were oriented more towards different social sciences, and towards philosophy. For two years we came to grips with philosophy, and with sociology. This imprint on our training is the one now reflected in the Basle studio, because we intend to deal with the sociological, communicative and philosophical levels of each research project.

Was your own degree thesis on town planning?

Not exactly, but it did cover town planing themes: we studied the town planning development of Basle, and examined it from the historical point of view naturally. We then analysed it in terms of Rossi's method, thus paying attention to the permanence of monuments, and to type categories. Today we do not observe cities from this relatively rigid angle, since other elements exist which we believe to be essential.

You have examined problems of town planning in different years. Has anything changed in your method? Do you think a town planning strategy is possible today?

We have no recipe, no ideological basis, as for example Rossi or the modernists had. They formulated a precise idea of what a city should be like. When some years ago we did a study for the trinational agglomeration of Basle, called "Basel, eine Stadt im Werden?"(Basle, an evolving city?), we adopted a phenomenological analysis based on progressive observation more than on a thesis; we noted then that every city has certain tendencies, certain lines of development, certain specific and non-specific places. And it was these aspects that we wanted to get to know and to understand: where is nature, where is topography, where is the city in its substance – the historic city, the new city – where are the dynamic zones and the 'latent' ones which have a potential; where is the stillness and where is the energy? We wanted simply to understand how we could work on the existing features of a place, and how they can be enhanced. Venice, for instance, is a museum-city because its town planning idea is finished. It is therefore a city that cannot be changed. New York is similar, and Paris too, in its centre, is very specific; almost nothing in it can be changed. Nevertheless very few cities are actually so typical. Rather, every city, even a small town, has a few very small characteristics that can make it become typical. We try to develop these elements, so that what is specific will be made still more evident. In the case of Basle, the built area along the Rhine is interrupted as soon as the river bends in the direction of Germany through France. It would be perfectly logical for the French and German parts of the agglomerate to proceed along the river in the same way. This is a primitive, almost archaic idea, and obviously if it were realised the city would be changed at one blow; it would become still more typical, more specific. This is probably an instance of how we operate, by straightforward observations and simple means. In the past, cities were all built in this way; and I think that cities in the future will also have to be based on archaic types, so that people can easily comprehend a place and find their way around in it without difficulty.



This means that your method has always been the same in the last few years.

Not the method, rather then attitude, the rejection of a priori *kind of thinking. We have tried to increase our understanding, to bring ever more into the foreground this phenomenological outlook: this observing and perceiving attitude. Before forcing something in a formal sense, we have to see what the city looks like, and the result will probably spontaneously produce the most appropriate action. So we take up the dynamic of the place – and do likewise with its architecture – and endeavour to transform it into our own dynamic, as happens in Asian combat sport. The city is generally too entrenched for anything radically in contrast with it to be done. However this does not mean there are not exceptions, that there cannot be a* tabula rasa *– an urban strategy that belongs to Rem Koolhaas favorites – from which to start again from scratch. In other words no theory, or method, actually exists. I believe, though, that what we try to apply is kind of a tai-chi method of phenomenological observation, which in the future could produce successful results.*

And does your collaboration with artists work not only in the architecture but also in the town planning problems?

For our town planning studies we have worked concretely with Rémy Zaugg, who is an outstanding artist. He is not interested only in his painting, he is also a conceptual artist; and this conceptual approach can be applied to different fields. Zaugg has not worked with us using only a pencil, but by raising ever changing questions. These are often awkward and challenging, but only in this way can a genuinely new point be arrived at. This is true regardless of whether you happen to be erecting a building, painting a picture, or designing a city: it is always the same.

I would like to talk about time, as an element of primary importance in the intellectual process. I mean time intended in its twofold meaning, as material time (measured in days, months etc) and as immaterial time, or the spirit of the time. How is time integrated into your projects and architecture?

I believe time is something that can't be grasped in a practical sense. On the contrary, now all individuals know clearly that we are living in a period distinguished by the phenomenon of globalization, which has very substantial effects on our world. This concerns the relativization of national borders, the relativization of space and of markets, and it influences the way cities look. These effects are also one of the reasons why we study the town planning portrait of a city, and are interested in the way the processes of urbanization change in Switzerland, for example – though we might equally consider Greater London, or the industrial Ruhr, or certain parts of Portugal. It is not like that everywhere. There are places in the world that stay still, and places that are much more dynamic. We study these phenomena from a town planning point of view. As far as architecture is concerned, the changing of elements is very important to us. Time is that of light and that of the seasons, and it interacts with architecture.

I seem to recall you once said that art mirrors the spirit of our time more rapidly than architecture does; is this because the artist's sensitivity is different to that of the architect?

I simply said that artists – and philosophers, as artists in the broad sense – are the only people who expose themselves to the world's issues in a totally free way. Artists find themselves in a totally concrete way faced with a blank canvas. They have to try to construct all the elements by themselves: they have no client, budget or building regulations imposing restraints on them. This limitation, to which architects are on the other hand subject, is however also a help; it is a crutch, so to speak: architects complain, but actually they need this condition, because they are unable to move around in a free space. Artists don't have this crutch to lean on; they have to fill empty space in a very forceful way with their vision of the world. For this reason they produce ideas about the world they live in much more rapidly and immediately; they are quicker, and also more radical, than architects. Architecture has more filters, more collaborators; it depends on numerous factors, like money, laws and so on; everything reaches it through mediated, indirect channels. But town planning and architecture are naturally more present physically; their product leaves an imprint and interacts with the environment. In that respect, they are more fascinating, and indeed in recent years they have provided interesting scope for artists too.

Your architecture is very receptive to what's going on in the world, to new movements in the most diverse areas: what filter do you use to make sure this doesn't become 'fashion'?

We don't use any filter, but always proceed in a very reflective way, step by step; we evolve in different directions though not by fits and starts. Anyone observing our projects will notice that they are all joined by a certain logical thread: they are not discontinuous, they can be retraced to a genealogical line.

The theme of perception plays a key role in your architectural design thinking. The communication achieved through your buildings enables you to establish cultural contact with the most varied types of people. Do you think perception is about real or about virtual space?

The question of perception is effectively very important in our work. Perception is something subjective: each person perceives the world in a different way to that of another person. So what we perceive is relative: there is not one perception only, just as there is not one reality only, for reality is closely tied up with perception. The underlying question is: "What is reality, what is the world?". But this concerns all mankind, all men, regardless of their culture, because it has to do with their identity. We question ourselves about the existence of reality not only in real space but in virtual space too. All of us however, today as in the past, live more conspicuously in real space than in virtual space; we eat in real space and sleep in it, even though virtual reality undoubtedly has an impact on real space.

The buildings for Ricola – the Laufen warehouse, the factory and warehouse at Mulhouse, the marketing building also at Laufen – represent a sort of triptych showing vividly what your position is in terms of architectural design. Your latest accomplishment at Laufen, albeit on a smaller scale, embraces all the complexity of your major projects.

It is of course marvellous for an architect to have a continuing relationship and a constructive dialogue with a client, as we have it with Ricola. For each new building they did not ask us to reproduce a copy. On the contrary, they asked us to put forward newer reflections, leaving us ample room for freedom. And we came up with three completely different types of buildings that are all, in their appearance, typical of the principal lines of development of our work. It could almost be said that the Laufen warehouse is perhaps the world's first example of a type of minimalist or minimal reflection: manifested in

Domus 823 Febbraio *February* '00

Herzog & de Meuron

Fotografie di Margherita Spiluttini

Edificio per il marketing Ricola, Laufen, Basilea

Progetto: Herzog & de Meuron – Jacques Herzog, Pierre de Meuron, Harry Gugger, Christine Binswanger
Direzione progetto: Ivo Sollberger
Collaboratori: Mario Meier (consulenza costruttiva), Anna Wickenhauser
Strutture: Ingenieurbüro Helmut Pauli
Progettazione paesaggistica: Kienast Vogt Partner
Consulenza facciata: Fa. Hirsch AG

Photographs by Margherita Spiluttini

Ricola marketing office building at Laufen, Basle

Project: Herzog & de Meuron, Jacques Herzog, Pierre de Meuron, Harry Gugger, Christine Binswanger
Project architect: Ivo Sollberger
Collaborators: Mario Meier (constructional consultancy), Anna Wickenhauser
Structural engineering: Ingenieurbüro Helmut Pauli
Landscape design: Kienast Vogt Partner
Facade consultancy: Fa. Hirsch AG

the repetitive, the abstract, the breaking-down, the clear structuring, but at the same time in the presentation of a wood-pile. As an image, I believe this was a deeply important step in our reflections. Compared to our earlier works, the warehouse looks more discrete and abstract. From the abstraction derived from the repetition of single elements we arrived at a sort of figurativeness. It is a pile of planks, yet despite this, or precisely by virtue of this, it is a warehouse. The second project was the factory and warehouse at Mulhouse. Here for the first time we were able to realise the idea of the repetitive silkscreened image, an idea which we had already begun to ripen in previous years. The image represents almost a reversal of the Laufen warehouse theme. At Laufen we started from an abstract image – that of layers and layers of plants – to generate a figurative image. Here we took the reproduction of a figurative image, a plant and, through its repetition, translated it into something abstract. The third project, the marketing office, is a building that measures its strength more sharply with space. It started from within and as a body it hardly exists in space: with the interrupted glass front we tried to destroy all corporeity. The broken line of its front causes the exterior space to be mirrored in the interior one, and vice versa. The people working there do not have the impression of sitting inside a building. For this reason we also used plants on the roof – a sort of vegetal covering – plus cloth, and glass, and multi-layered walls.

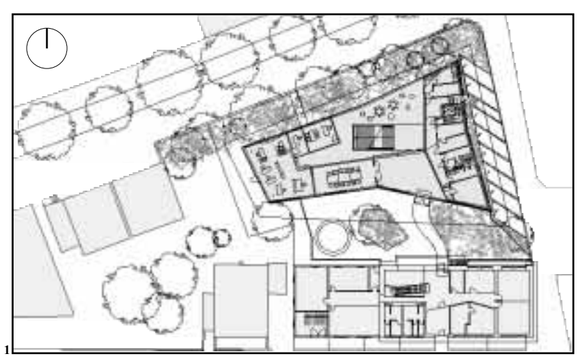
Can you tell us something about this roof solution, about the peculiar material that you used, and consequently about the constant experiments conducted by your office on materials and on construction techniques?
A novelty in this project is the synthetic tube that we used for the roofing. We wanted a roof that would be soft, like a vegetal or woven layer, which is why we didn't want steel or wooden beams but a synthetic product that could 'move'. We thought we could have made use of the same flexible material as that used in athletics by pole-jumpers. Since it was not a construction material we had to do a large number of difficult tests on breaking values and on its reaction to UVA rays. It was a laborious process. The problem is that many of the solutions that we want to adopt in our architecture have never previously been put into practice. Therefore long series of tests have to be carried out by us and by the manufacturers, so that we can safely recommend them to the building contractor. In this case we connected the synthetic tubes with nets, so that the creepers could spread and envelop them completely. The 'soft' roof thus moves under the effect of the rainwater or snow load. For the glass facades of the building we brought in two artists: Adrian Schiess, a Swiss, and Rosemarie Trockel, a German. They designed the curtains in different materials and colours, arranging them in various strata: Schiess chose the colour range and Trockel developed the felt stripes in an oriental mood. These contributions integrated with each other, to constitute a layer that can be continually altered, between users, architecture and garden.

Who do you work with on these tests?
In our firm we have a very experienced and skilled constructor, Mario Maier, who has worked on several projects in which he had to make models one by one, and we also look each time for a partner-company. Once again I must emphasize that a client like Ricola is ideal, because with these smaller-scale projects they enabled us to experiment, whilst for a large-scale operation the difficulties are greater.

L'edificio poligonale, vetrato su tutti i lati, è circondato dal verde che gli conferisce un carattere mutevole a seconda delle stagioni. All'interno della costruzione è ricavata una zona uffici articolata su due livelli e priva di partizioni interne, mentre il disegno degli arredi tessili fa parte del progetto architettonico ed è stato sviluppato in stretta collaborazione con architetti del paesaggio e artisti.

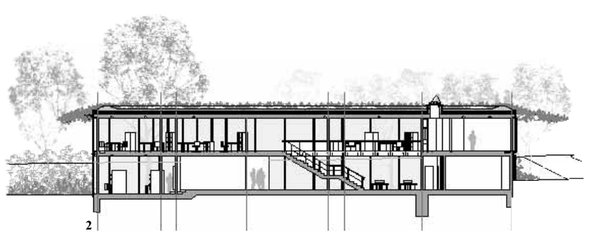
The polygonal structure with its all-round glazing has plants climbing all over it, causing the building to change its appearance with the seasons. The interior consists of an open-plan office extending over two storeys. The textile design is part of the architectural concept, having been developed in close co-operation with the landscape architects and artists.

1



1

2



2

3

1

2

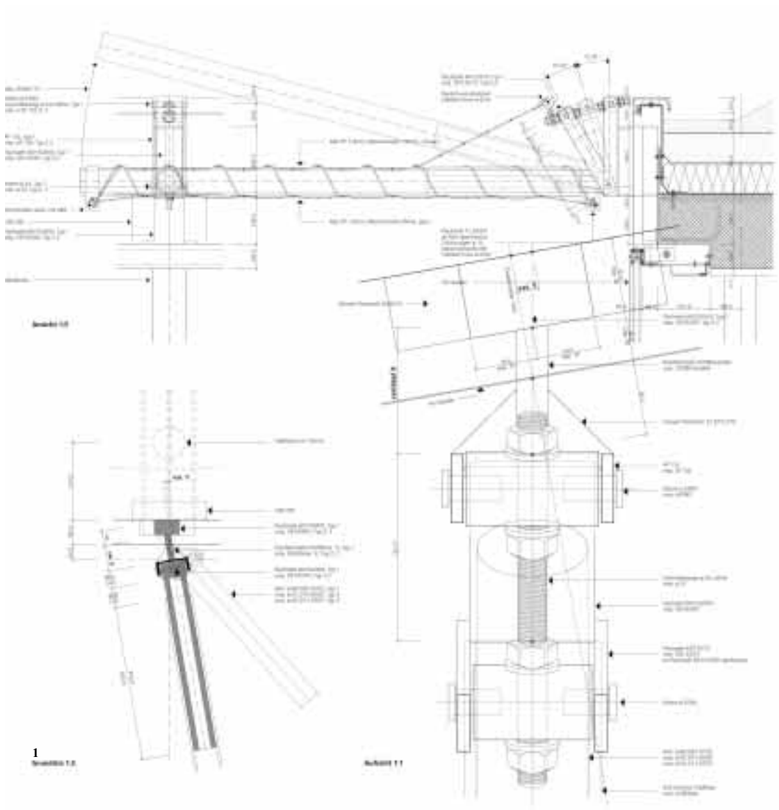
3

A pagina 8: 1, 2 Piante del piano terreno e del primo piano.
A pagina 9: 1 Veduta della copertura. Un manto vegetale costituito prevalentemente da edera sempreverde ricopre il tetto sottolineando l'intento di fusione fra architettura e natura.
2 Sezione longitudinale.
3 Sezione trasversale.

On page 8: 1, 2 Ground and first floor plans.
On page 9: 1 View of roof. A vegetal carpet consisting mainly of evergreen ivy covers the roof to stress the desired merging of architecture and nature.
2 *Longitudinal section.*
3 *Cross-section.*

1 Il fronte principale. L'edificio è interamente circondato da un giardino e le vetrate consentono un gioco continuo di rimando tra spazio esterno e interno.
2, 3 Scorci dei fronti laterale e posteriore.

1 *The main front. The building is entirely surrounded by a garden and the glazed walls afford a continuous play of references between exterior and interior space.*
2, 3 *Glimpses of the lateral and rear fronts.*



1

2

Il nuovo edificio si trova al centro di un tessuto edilizio dalle proporzioni ridotte e dall'aspetto rurale, privo di particolari qualità architettoniche; per questo i giardini circostanti, fitti di siepi e di alberi, creano un contesto magnifico per un'architettura trasparente che colleghi interno ed esterno.
Abbiamo rinunciato a un volume dall'impatto urbanistico apprezzabile e disposto su più livelli in favore di un complesso di altezza molto ridotta e di forma poligonale, che si ambienta nel giardino della Ricola come un padiglione. L'intento era quello di creare un'architettura il cui aspetto esteriore e la cui geometria non fossero riconoscibili al primo sguardo; un'architettura che grazie alla facciata spezzata si frammenta in singoli elementi ciascuno dei quali avvolge, riflette o cerca di proiettare all'interno dell'edificio un particolare ambito del giardino. La copertura fortemente aggettante costituisce una sorta di simbolo di questa strategia di fusione tra natura e architettura: le travature di copertura sono realizzate infatti in un materiale plastico che modifica il proprio profilo assecondando le variazioni di temperatura e di carico dovute alla pioggia e alla neve. L'intreccio del manto vegetale che ricopre l'edificio si collega con le coperture fino a formare una struttura ibrida, che dà alla costruzione un aspetto sempre mutevole a seconda delle stagioni. L'edera sempreverde costituisce un fondale vegetale perenne tra le travature del tetto, mentre il fogliame di altre essenze, come la vite selvatica, è visibile soltanto nei mesi estivi permettendo di attenuare l'effetto della maggiore insolazione a cui sono sottoposte le facciate in vetro.
All'interno l'edificio è concepito come un unico ambiente aperto e ininterrotto che ospita una grande zona amministrativa disposta su due livelli e fortemente permeabile, mentre la grande scala che si trova al centro dell'edificio svolge contemporaneamente la funzione di elemento di collegamento, luogo di incontro e auditorium. L'edificio è chiuso lungo tutto il perimetro da vetrate in cui sono ricavate porte scorrevoli a tutta parete; di conseguenza la delimitazione degli spazi acquista dinamicità e può essere variata secondo le necessità: le cortine montate su tre guide parallele permettono infatti agli utilizzatori di creare innumerevoli combinazioni agendo sul colore, la trasparenza e la visibilità verso l'esterno.
Al pari della definizione paesaggistica, anche il rivestimento tessile dell'edificio è inseparabilmente legato alla sua concezione architettonica e non rappresenta soltanto un elemento decorativo più o meno piacevole: questo grazie alla stretta collaborazione avviata sin dall'inizio con gli architetti del paesaggio Kienast Vogt e, per quanto riguarda gli arredi tessili, con gli artisti Rosemarie Trockel e Adrian Schiess. *(dalla relazione di progetto)*

1 Particolare costruttivo della copertura. Le travature sono realizzate in un materiale plastico flessibile che modifica il proprio profilo assecondando le variazioni di temperatura e di carico dovute a pioggia e neve.
2 e pagina a fronte: veduta da est e dettaglio del fronte con l'ingresso.

1 *Constructional detail of the roof. The beams are made of flexible plastic which alters their section according to the variations of temperature and load due to rain and snow.*
2 *and facing page: view from east and detail of the front with entry.*

1

2

3

The new building sits in the *midst of a small-scale and rustic building development of no architectural quality worthy of the name. By way of compensation, the surrounding gardens with their hedges and trees provided a wonderful environment for a transparent architecture linking interior and exterior space.*
We dispense with an imposing multi-storey volume and decide instead on a low-level polygonal complex which fits like a pavilion into the Ricola garden. We wanted an architecture whose external form and geometry did not reveal themselves at first sight, but, thanks to folds in the facades, breaks up into individual components which each embrace or reflect a particular place in the garden, or manage to project it far into the building's interior.
The markedly projecting roof can be understood as symbolic of the strategy applied here, namely to fuse architecture and nature. The rafters are of a special synthetic material which bends differentially in varying temperatures and under varying weights of rain or snow. The plants which thread their way in and out combine with the rafters to form a natural/artificial hybrid structure, which gives the building a changing appearance in accordance with the changing seasons. The evergreen ivy provides for a year-round basic greenery between the rafters, while the foliage of other plants, such as Virginia creeper for example, is only visible in the summer months and then, in addition, helps to shade the glass facades from excessively strong sunlight.
In the interior the building is conceived as a single, cohesive, open space, providing a largely transparent office landscape on two storeys. The large staircase in the middle of the building is a linking element, a meeting place and auditorium. The building is totally glazed all round and equipped with a number of ceiling-high sliding doors. The actual spatial boundary is thus not static, and can be changed as required. The curtains installed on three parallel rails allow users various possibilities in respect of colour, transparency and view.
Like the landscape design, the textile design of the building is also inseparably linked to the architectural concept, and is in no sense merely a more or less arbitrary decorative element. This required early and close co-operation with landscape architects Kienast Vogt and artists Rosemarie Trockel and Adrian Schiess for the textile fittings.(from architect's report)

1 La grande scala che domina la hall d'ingresso svolge contemporaneamente la funzione di elemento di collegamento e di auditorium.
2 Il piano terra e il piano superiore sono leggibili insieme grazie all'apertura e trasparenza dello spazio interno. Le tende scorrevoli di diverso colore disposte lungo le vetrate consentono di ottenere svariati effetti ottici.
3 Un ambiente di lavoro intravvisto attraverso il filtro di una tenda in lamelle di feltro.
Pagina a fronte: scorcio dell'interno al primo piano. Gli arredi tessili sono stati curati dagli artisti Rosemarie Trockel e Adrian Schiess.

1 *The wide stairs dominating the entrance hall serve both as a link and as an auditorium.*
2 *The ground and upper floors are legible together thanks to the openness and transparency of the inner space. The sliding curtains of different colours arranged along the glazed walls permit a wide variation of optical effects.*
3 *A working area glimpsed through the filter of a curtain in felt blades.*
Opposite: perspective view of the first floor interior. The textile furnishings were designed by artists Rosemarie Trockel and Adrian Schiess.

Domus 823 Febbraio *February* '00

Christian de Portzamparc

Testo di Ruth Berktold
Fotografie di Peter Mauss/Esto

Torre LVMH, New York

Progetto: Christian de Portzamparc
Collaboratori: Bruno Durbecq, Wilfrid Bellecourt
Direzione progetto: Bruno Durbecq
Architetto esecutivo: Hillier Egger Group
Strutture: Weiskopf & Pickworth
Consulenza curtain wall: R.A. Heintges
Committente: LVMH

Text by Ruth Berktold
Photographs by Peter Mauss/Esto

LVMH tower building, New York

Project: Christian de Portzamparc
Collaborators: Bruno Durbecq, Wilfrid Bellecourt
Project architect: Bruno Durbecq
Executive architects: Hillier Egger Group
Structural engineering: Weiskopf & Pickworth
Curtain wall consultant: R.A. Heintges
Client: LVMH

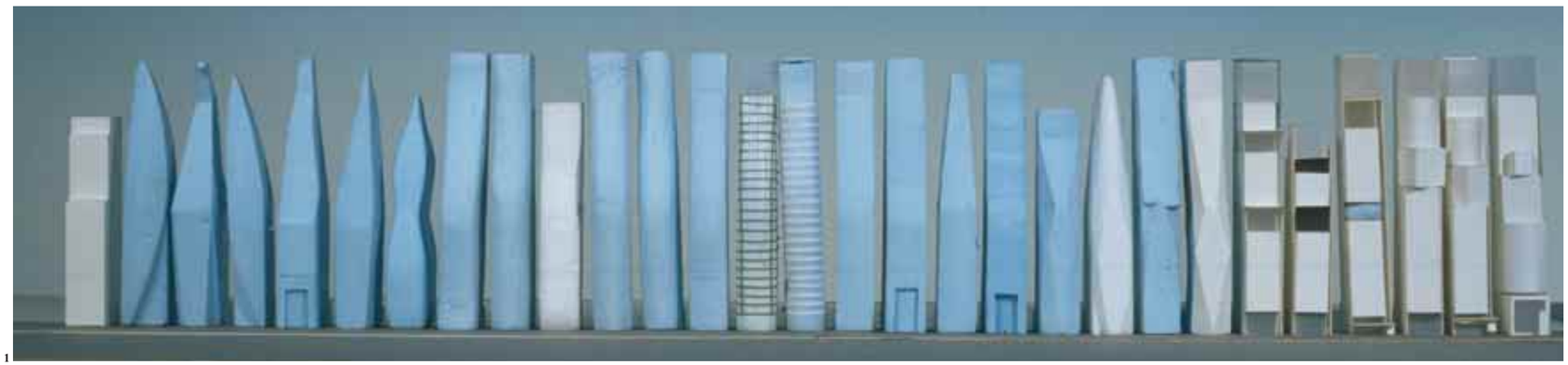
2

3

4

La sede newyorchese di una celebre azienda francese che produce accessori di lusso richiedeva un sito rappresentativo e un'architettura non meno sfarzosa. L'architetto parigino Christian de Portzamparc ha creato una torre rivestita in vetro opaco simile a una corolla di petali, che nasconde il pregio dei materiali dietro un'eleganza discreta. Mentre i vari livelli dell'edificio sono stati parzialmente suddivisi dagli occupanti in modo da ricavare ambienti per uffici, la forza delle idee del progettista riaffiora nel coronamento della torre, nell'atrio del ventiduesimo piano e nella sovrastante sala per feste che si sviluppa su due livelli.

The New York branch of a French manufacturer of luxury goods demands a no less luxurious architecture and a prestige location. Paris architect Christian de Portzamparc has created a matt-glass tower block resembling folded petals, which conceals the luxury of its materials behind a reticent elegance. While some of the floors have been divided up by the tenants into conventional offices, the crown of the tower, the lobby of the 22nd floor and the two-storey party room above it more faithfully reflect the ideas of the architect.

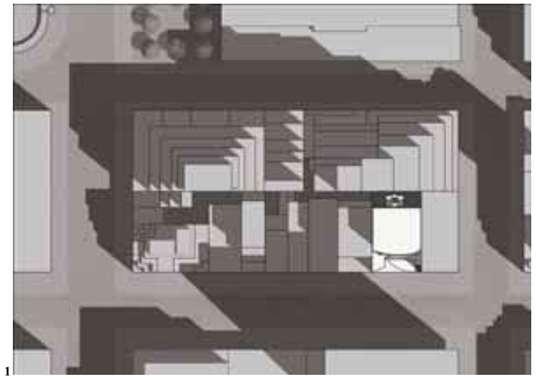

1

Christian de Portzamparc, il cui nome è legato ad architetture allo stesso tempo poetiche ed eleganti, ha inserito nel tessuto edilizio di New York, con grande sensibilità urbanistica, una torre di ventitré piani a chiudere un vuoto che persisteva da molti anni sulla Cinquantasettesima strada, la via dei negozi di lusso. L'edificio, che accoglie la sede del gruppo Louis Vuitton-Moët-Hennessy e si trova all'angolo con Madison Avenue, in adiacenza alla torre Chanel, ospita tra l'altro alcuni produttori di articoli e accessori di lusso come Christian Dior e Guerlain. Si tratta certamente di uno degli incarichi più importanti affidati a un architetto europeo a New York dai tempi del Seagram Building.
Il progettista ha rinunciato al cemento, il materiale che predilige, ma impiegando vetro sabbiato verde e bianco ha ottenuto la stessa plasticità che caratterizza solitamente i suoi edifici fortemente scultorei. Il punto di partenza di questa scultura di vetro è la cosiddetta "Blue room", un basamento parzialmente interrato da cui si slanciano verso l'alto lungo tutti i fronti dell'edificio, come petali di un bocciolo, due strutture completamente diverse. Uno di questi 'petali' è rivestito di pannelli in vetro sabbiato bianco prodotti appositamente in Francia e rifiniti in Canada: questo trattamento permette di neutralizzare i riflessi bruni della torre IBM che sorge di fronte alla LVMH Tower.
Il rivestimento esterno dei fronti rimanenti consiste in elementi di vetro isolante di colore verde che lasciano trasparire i solai sospesi, più sottili in corrispondenza della facciata. Il trattamento speciale dei solai e l'arretramento dei pilastri di sostegno permettono di dare alla superficie esterna della torre l'effetto di una filigrana e di far sì che la luce proveniente dagli spazi interni illumini l'intero fronte senza fastidiose interruzioni dovute alle scansioni orizzontali in corrispondenza dei vari livelli. Molti grattacieli newyorkesi sono caratterizzati da una netta suddivisione orizzontale dei piani dovuta alla presenza di solai massicci che ospitano gli impianti tecnici, il che determina una certa pesantezza; Portzamparc sottolinea invece lo slancio verticale del suo edificio ricorrendo a una serie di piccole facce di vetro illuminate che sembrano avanzare e arretrare incessantemente e a giochi di luce che variano di continuo.
Una serie di tubi al neon blu e rossi che corrono in verticale parallelamente al lato interno della linea di demarcazione tra la facciata bianca e quella verde sottolinea questo effetto e avvolge il fronte anteriore ripiegato in una luce colorata che cambia continuamente grazie a un programma computerizzato.
Gli interni dell'edificio contrastano fortemente con l'aspetto esterno. Uno stretto atrio d'ingresso conduce il visitatore nel cuore della torre fino agli ascensori passando di fronte a pannelli in vetro illuminati indirettamente; la vista dell'atrio e degli ascensori permette un primo contatto ravvicinato con i materiali pregiati impiegati all'interno dell'edificio: le pavimentazioni sono infatti in calcare indiano arancio-bruno, mentre il rivestimento delle pareti è in ottone, vetro e legno. Questi materiali preziosi si ritrovano in tutti gli interni dell'edificio, inclusi gli ambienti di servizio.
L'edificio sorge su un lotto stretto che ne limita fortemente la distribuzione in pianta, fatto del resto consueto a Manhattan. Nonostante l'architetto abbia predisposto per il committente grandi superfici open space destinate a uffici, le aziende ospiti dell'edificio hanno preferito suddividere ciascun livello in piccoli ambienti per riunioni, conferenze e lavoro. La vera sorpresa dell'edificio è comunque l'atrio al ventiduesimo piano, che dà accesso all'ambiente che costituisce la 'corona' della torre e da cui si gode un ampio panorama della città, esteso fino al fiume Hudson a ovest e all'anello per il pattinaggio del Central Park a nord-ovest. La sala per eventi su due livelli situata al ventitreesimo piano, infine, significativamente battezzata "Magic Room", è completamente vetrata e provvista di frangisole: questo ambiente of-

5

1 Serie di studi sulla tipologia a torre.
2, 3 Modelli di studio.
4 Inserimento virtuale della torre nel contesto.
5 Lo studio di molteplici varianti ha reso possibile la definizione compositiva finale.

***1** Studies of tower types.*
***2, 3** Study models.*
***4** Virtual insertion of the tower in its context.*
***5** The final composition was made possible by the study of a large number of variants.*

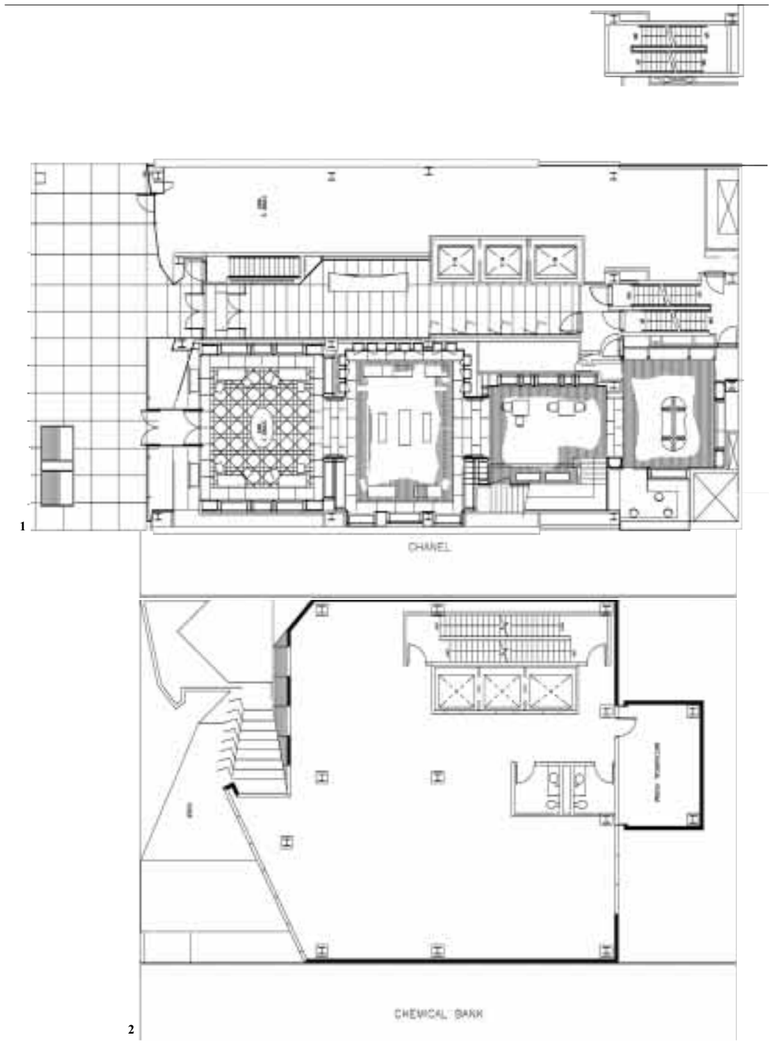


1 Planivolumetrico. La torre sorge su uno stretto lotto e chiude un vuoto che persisteva da molti anni sulla Cinquantasettesima Strada di New York.
2, 3 Due scorci del fronte su strada. Per il rivestimento di facciata l'architetto ha usato uno speciale vetro sabbiato bianco – che neutralizza i riflessi bruni dell'edificio prospiciente – e un vetro isolante verde che lascia trasparire i solai sospesi.
4 Veduta notturna. L'arretramento dei pilastri di sostegno permette di ottenere un effetto filigrana sulla facciata.
Pagina a fronte: particolare del coronamento della torre. All'ultimo piano, in uno spazio a doppio livello, è collocata la Magic Room, una sala per eventi speciali .

***1** Site plan and volume. The tower rises on a narrow site and closes what had for many years been an empty space on New York's 57th Street.*
***2, 3** Two perspective views of the street front. For the facing the architect has used a special white sandblasted glass – that neutralizesthe dark reflections of the building opposite – and a green insulating glass through which the suspended floor slabs can be glimpsed.*
***4** View by night. The recessed support pillars give the facade a filigree effect.*
Opposite: detail of the tower coping. Located in a two-level space on the top storey is the Magic Room, used for special events.

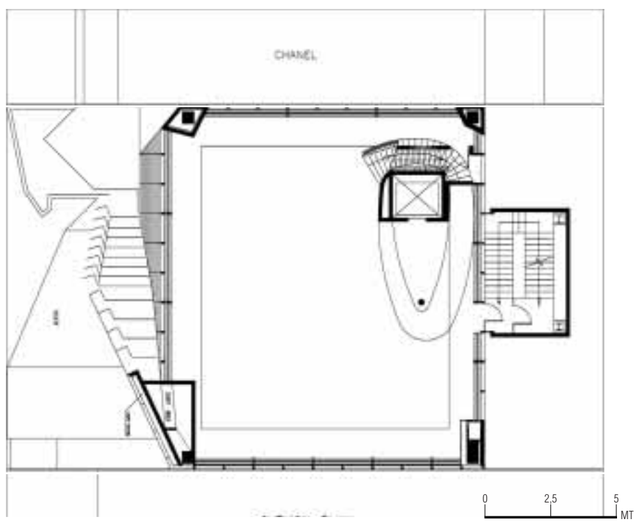
fre su tre lati una vista magnifica su New York mentre la quarta parete, priva di finestre, ospita una piccola loggia sopraelevata raggiungibile attraverso una scala autoportante. La Magic Room può essere trasformata o ridefinita a seconda dei desideri degli utilizzatori: lo stilista John Galliano per esempio, che vi ha ambientato una festa in concomitanza con l'inaugurazione della filiale newyorkese della sua casa di moda, ha fatto moltiplicare il numero di livelli per dare più risalto all'allestimento sfarzoso delle sue sfilate.
Portzamparc si è confrontato in maniera intelligente con la scarsa disponibilità di superfici edificabili che caratterizza la metropoli americana, redigendo numerose versioni di progetto per adeguarsi in maniera ottimale ai regolamenti vigenti a Manhattan in materia di altezze e volumi. Le prime versioni prevedevano infatti diversi corpi di fabbrica che si contrapponevano in modo ironico, rispondendo così all'arretramento dei fronti richiesto dalla normativa. Certamente per quanto riguarda le zone a uffici il progettista non poteva imporre una pianta totalmente libera; tuttavia a coronamento dell'edificio è riuscito a realizzare un ambiente multifunzionale di grande interesse, che costituisce una sorta di luce sulla città, e a dare alla torre un aspetto esterno piacevole. Ricorrendo a un trattamento pregiato dei materiali e a forme insolite e affascinanti, dalle variazioni di piano delle superfici alle sfaccettature che le rendono simili a cristalli, ha realizzato un edificio che si potrebbe quasi definire un esempio di gotico contemporaneo. Anche se il trattamento dei fronti scelto da Portzamparc ha essenzialmente ragioni pratiche, come quella di evitare la riflessione dovuta alle rientranze e la rifrazione della luce generata dal vetro sabbiato opaco, questo edificio rientra certamente nel novero dei grattacieli più importanti di New York e riflette – prima realizzazione di questo genere – le correnti architettoniche contemporanee.

Christian de Portzamparc, *whose name is widely linked with poetic and at the same time elegant architecture, has inserted a 23-storey tower block into the existing urban complex with great sensitivity, and thereby closed a gap which had for many years disfigured New York's top retail address, 57th Street. The building now houses the headquarters of the Louis Vuitton-Moët-Hennessy Group and is immediately adjacent to the Chanel Tower on the corner of Madison Avenue. Among the tenants are such manufacturers of luxury goods as Christian Dior, Guerlain and others. This is certainly one of the most important New York commissions to be given to a European since the Seagram Building.*
The architect has dispensed with his preferred building material, concrete, in favour of green and white sandblasted glass, which, however, generates the same plasticity otherwise associated with his highly sculptural concrete buildings. The starting point for his glass sculpture is the so-called "Blue Room", a sunken pedestal from which two different facade components emerge sideways and upwards like petals from a bud. One of these 'petals' has been clad in white sandblasted glass flown in specially from France and processed in Canada to ensure that there were absolutely no reflections of the brown IBM tower opposite.
The remaining outer skin consists of greenish insulating glass through which the hung ceilings, which grow thinner towards the facade, can be indistinctly discerned. The special treatment of the ceilings and the set-back supports give the tower a filigree look; the interior light illuminates the whole front without interruption by broad and intrusive horizontal elements.
Many New York skyscrapers are characterized by their broad horizontal divisions, which, as a result of massive hung ceilings that conceal all the technology, cannot escape from the charge of a certain heaviness. Portzamparc by contrast uses flowing light effects and illuminated glass facets, which seem to lean backwards and forwards, to emphasize the vertical elements of his building. This effect is underlined still further by blue and red fluorescent tubes which lead vertically along the inside of



1

2



3

the transition from the white to the green facade and bathe the folded front in changing coloured light controlled by a computer program.
The interior is in strong contrast to the exterior appearance. A narrow entrance hall draws the visitor deep into the building, past indirectly lit glass panels to the elevators. The lobby and elevators convey a first impression of the expensive materials which were used in this building. The floor is paved with orange-brown Indian limestone; the wall-cladding consists of brass, glass and wooden elements. These upmarket materials are found throughout the interior of the whole building including the decor of the ancillary rooms.
The building stands on one of Manhattan's typical cramped plots which place narrow restrictions on the organization of the ground-plan. Although the architect proposed open-plan offices to the client, the tenants preferred the office accommodation divided up into small reception rooms, conference rooms and offices.
The surprise comes with the lobby on the 22nd floor, which leads to the 'crown' of the building. From here, a broad view opens up to the Hudson River in the west and the ice-rink in Central Park to the north-west. The two-storey party room on the 23rd floor – tellingly named the "Magic Room" – is glazed ceiling-high on three sides and provided with protection from the sun. On these three sides, the room provides attractive views over the city. On the windowless fourth wall there is a small elliptical gallery which can be reached via a free-standing staircase. This room can be re-arranged according to the wishes of the host. Fashion designer John Galliano, who used the premises to throw a party on the occasion of the opening of his new branch in New York, had a number of levels built in to lend more charm to his opulent fashion shows.
Portzamparc has given intelligent consideration to the usual New York problem of too little space. It cost him many design attempts before he could get anywhere near to complying with Manhattan's regulations concerning height and volume. The first drafts played with various structures placed one upon the other in playful fashion, thus fulfilling the building regulations demanding "set-back" facades.
While he was unable to get his way over open-plan offices, he did succeed in creating an attractive multi-functional space as a crown on the building like a lamp in the city, and thus give the tower an attractive external appearance. Using expensively worked material and fascinating unusual shapes, such as folds or crystal-like indentations, he has created a tower block that could almost be described as contemporary Gothic. Even though the background to Christian de Portzamparc's concept for the facade is chiefly pragmatic in origin – witness the avoidance of reflection by the use of folds and sandblasted matt glass, yet this building must rank among the more important of New York's tall buildings, and is the first building of this kind to reflect contemporary architectural trends.

1-3 Piante del piano terra, del diciottesimo e del ventiduesimo piano.
4-6 La Magic Room allestita per una manifestazione.
7 La Magic Room, interamente vetrata su tre lati, offre una splendida vista su New York (foto Nicolas Borel).

1-3 *Plans of the ground floor, the eighteenth and the twenty-second floors.*
4-6 *The Magic Room prepared for an occasion.*
7 *The Magic Room, entirely glazed on three sides, affords a splendid view of New York (photo Nicolas Borel).*

4

5

6

7

Domus 823 Febbraio *February* '00

Tamás Karácsony
Péter Janesch

Testo di András Ferkai
Fotografie di László Lelkes

Centro di riabilitazione per giovani disabili, Perbál, Ungheria

Progetto: Tamás Karácsony, Péter Janesch

Text by András Ferkai
Photographs by László Lelkes

Rehabilitation centre for disabled young people at Perbál, Hungary

Project: Tamás Karácsony, Péter Janesch

1 Planimetria.
2, 4 Due vedute del complesso dalla campagna circostante. Costruito sul sito di un mulino ad acqua settecentesco, il centro sorge fuori dalla cerchia del villaggio di Perbál, a una trentina di chilometri a nord-est di Budapest. L'obiettivo è stato quello di creare, per i ragazzi handicappati e per il personale che li segue, un luogo dove vivere e lavorare a contatto con la natura.
3 Vista aerea del complesso (foto Zsolt Wanger).

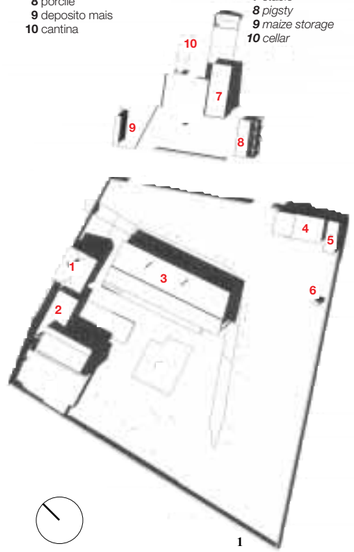
***1** Site plan.*
***2, 4** Two views of the complex from the surrounding countryside. Built on the site of an 18th century water-mill, the centre is situated outside the circle of Perbál village, some thirty kilometres north-east of Budapest. The aim was to create, for the handicapped young people and for the staff attending them, a place where they can live and work in contact with nature.*
***3** Aerial view of the complex (photo Zsolt Wanger).*

Questa casa per bambini disabili, situata a nord-ovest di Budapest, segue un principio innovatore secondo cui i piccoli ospiti devono crescere in una sorta di fattoria, circondati da un paesaggio piacevole, in mezzo a piante e animali e a stretto contatto con le persone che li assistono. Il complesso formato da case d'abitazione, corti ed edifici di servizio, tra cui le stalle, è sorto gradualmente a seconda della disponibilità dei finanziamenti e costituisce un luogo piacevole che, in maniera analoga a un villaggio tradizionale, risalta nettamente nella vastità del paesaggio ungherese.

This home for handicapped children, to the north-west of Budapest, follows a reform concept according to which the children live together with their carers on a kind of farm in attractive countryside surrounded by plants and animals. The ensemble of residential houses, courtyards and utility buildings (and also the stables), added by and by as funds become available, together form a pleasant place, which, like a traditional village, keeps at bay the broad expanses of the Hungarian countryside.

1 ex mulino, ora direzione e laboratorio
2 edificio comunitario 1
3 edificio comunitario 2
4 abitazione custode
5 negozio
6 affumicatoio
7 stalla
8 porcile
9 deposito mais
10 cantina

***1** the ex-mill, now the management's office and workshop*
***2** community building 1*
***3** community building 2*
***4** caretaker's house*
***5** shop*
***6** ham curing room*
***7** stable*
***8** pigsty*
***9** maize storage*
***10** cellar*



1

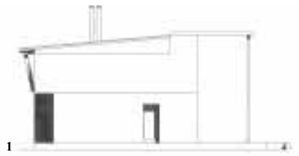
2

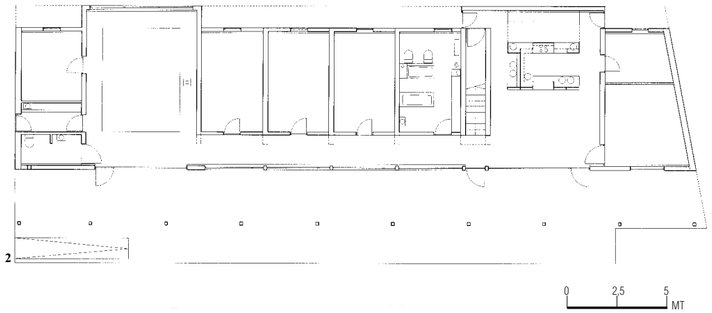
La sistemazione adeguata di persone fisicamente disabili e mentalmente ritardate è un problema a lungo dibattuto. L'atteggiamento tradizionale tendeva a classificare questo gruppo di persone nelle stesse categorie dei criminali e dei lunatici, e si proponeva quindi di separarlo dalla parte sana della società e trattarlo nel modo che Foucault descriveva come "sorvegliare e punire". Le residenze per i disabili perciò erano sbarrate come prigioni o nel caso migliore assomigliavano a ospedali o ospizi sovraffollati. Nei Paesi dell'ex Blocco orientale si era soliti ospitare orfani, anziani e disabili in residenze di campagna confiscate all'aristocrazia, classe sociale condannata a morte dal comunismo.
La pratica di realizzare delle specie di riserve per queste persone si interruppe con il declino del regime, quando nuove organizzazioni caritative, private o ecclesiastiche, entrarono in campo e introdussero nuove forme di intervento sociale. Una di queste è rappresentata dal centro di riabilitazione di Perbál, fondato nel 1993 e gestito fin dall'inizio da una fondazione privata. Perbál, un villaggio con una popolazione di circa duemila abitanti, sorge a una trentina di chilometri a nord-ovest di Budapest. Un tempo pittoresco paesino sulle pendici delle alture transdanubiane, conserva ancora qualche traccia di atmosfera mediterranea.

3

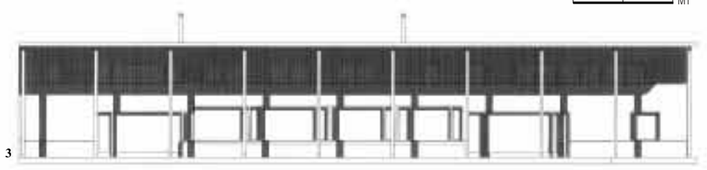
Perbál, a partire dagli anni Settanta, si è gradatamente trasformato in uno stanziamento urbano eclettico, sempre più abitato da pendolari. Il solo momento architettonico in questa evoluzione è una vasta edificazione di case a terrazza del 1972-76 (architetto Tamás Maros), importante come esperimento tipologico e, per qualche misteriosa ragione, affine al centro di riabilitazione collocato all'estremità opposta dell'insediamento. Quest'ultimo è stato costruito sul sito di un mulino ad acqua settecentesco, fuori dalla cerchia del villaggio. Nettamente separato per quanto non estraneo alla popolazione locale, ospita una piccola comunità di giovani disadattati in un piacevole scenario naturale. L'idea centrale dei fondatori era di sistemare i piccoli e il personale che ne ha cura in una specie di fattoria dove fossero vicini alla natura e dove coltivare piante e allevare animali fosse al tempo stesso un'avventura e un mezzo di autosussistenza. D'altro canto il centro è d'aiuto al villaggio perché recluta il proprio personale per la maggior parte tra i residenti, mentre i paesani disoccupati tessono tappeti con i telai della sede della comunità.
Gli edifici residenziali e quelli agricoli sono stati costruiti a partire dal 1993, a mano a mano che venivano raccolti fondi. Innanzitutto il sito venne racchiuso da un muro di pietre e mattoni, poi venne eretta la sede della comunità sulle rovine del mulino. L'alloggio a L per i primi dieci-quindici bambini e per chi li assiste fu aggiunto in seguito, insieme con gli alloggi del personale e alcuni edifici agricoli (stalla, fienile, porcile), distribuiti sul pendio esterno al muro. Di recente è stato completato l'alloggio della seconda 'famiglia'. Resta da realizzare una voliera, va completato un campo di gioco all'aperto, mentre lo spiazzo nel cortile sarà coperto da una tensostruttura. Il gruppo degli edifici residenziali che crea un cortile ben protetto assomiglia a quello di una fattoria tradizionale, in Ungheria o altrove, dove il complesso ritaglia uno spazio cintato e quindi vivibile nell'ambiente circostante sconfinato. Intimo ma non opprimente, questo microcosmo appare ideale per la comunità dei disabili e testimonia una profonda comprensione del luogo, nel senso in cui Christian Norberg-Schulz indica il fondamento dell'architettura, principalmente sulla base delle riflessioni di Heidegger sulla "dimora poetica". Mentre gli edifici della fattoria sono fortemente debitori dell'architettura vernacolare dell'Europa orientale e della tipologia della casa "di famiglia", con pareti trasversali e corridoi longitudinali su un lato al piano terreno e sull'altro al primo piano, forse derivati dalle fattorie dell'Italia settentrionale, la forma delle abitazioni e ancor di più i loro materiali e la loro struttura non hanno nulla a che fare con il vernaco-

1-4 Prospetto nord, pianta del piano terra, prospetto ovest e prospetto est dell'edificio comunitario 2.
5, 6 Il corridoio di distribuzione agli ambienti comuni del piano terra e il ballatoio al piano superiore (foto László Lugosi Lugo).
7, 8 Vedute dell'edificio dalla corte.
9 Scorcio del fronte posteriore. L'impiego di materiali grezzi come il calcestruzzo a vista, i pannelli di Durisol non rifiniti e i mattoni a vista, oltre che per ragioni formali, è stato privilegiato per stimolare la tattilità nei ragazzi.
10 Particolare del portico. Le grandi vetrate inducono all'osservazione e favoriscono la percezione del paesaggio.


1



2


3

4

5

6

7

lo rurale. L'uso generale di materiali grezzi come il mattone non intonacato, il calcestruzzo a vista, i pannelli di Durisol non rifiniti all'esterno e le tavole di OSB all'interno – soluzione mai vista nell'architettura residenziale ungherese – mette piuttosto in rapporto quest'opera con recenti tendenze minimaliste svizzere e britanniche, che intendono riportare l'architettura a percezioni elementari.
Ma è corretto costruire per persone mentalmente ritardate con materiali grezzi e stimoli minimi? Sarebbe fuorviante, credo, concentrare l'attenzione esclusivamente sugli edifici. La maggior parte degli stimoli viene infatti dal paesaggio, dai campi e dalle stalle, oltre che dagli altri bambini. Si possono citare le vetrate su entrambi i lati della sala di soggiorno, attraverso le quali le impressioni dell'esterno entrano nella stanza; e poi lo spazio esterno e il portico che dà a ovest, il cui effetto benefico può essere goduto anche dai disabili. E, per tornare alla domanda iniziale, i materiali grezzi dopo tutto stimolano il senso del tatto. Chissà che questi ragazzi non possano vivere meglio ciò che si intende per istinti fondamentali e subconscio. Nella riduzione non c'è nulla di sbagliato, se non è fine a se stessa. In questo caso gli architetti hanno adottato soluzioni semplici ed economiche perché dovevano tener conto di fondi limitati. Ma non è l'unica ragione delle loro scelte. È un fatto indicativo della loro serietà e del loro impegno in direzione di quel linguaggio architettonico ridotto agli effetti essenziali di cui Péter Janesch scriveva in un saggio del 1988: "Un atteggiamento veramente serio consiste nel considerare che l'arte è un 'mezzo' per arrivare a qualcosa che sta oltre, che può essere raggiunto solo rinunciando all'arte. [...] Rilke ritiene che sia possibile superare l'alienazione della coscienza senza lasciarsi alle spalle interamente il linguaggio. Basta restringere continuamente il territorio e l'uso del linguaggio. L'ingannevolmente semplice atto del nominare richiede una immensa preparazione intellettuale (il contrario dell'alienazione), oltre che la purificazione, l'affinamento e la concentrazione dei sensi". La modestia discreta della ristrutturazione del centro di Perbál è il risultato di tale concentrazione.
Solo un simile linguaggio architettonico succinto può offrire ai bambini disadattati una dimora tranquilla e gradevole e ai loro genitori un ambiente di dignità e di sostegno. I primi paiono trovarsi assai bene, i secondi sono molto soddisfatti di constatarlo e quindi apprezzano il lavoro degli architetti e dei capimastri venuti dalla Transilvania. Per quanto 'fredda' possa sembrare questa architettura, essa è calda e umana, ma non nel senso banale della parola.

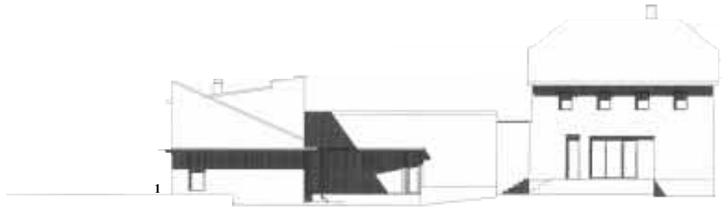
The appropriate accommodation *of physically disabled and mentally retarded people has been a long-discussed problem. The traditional attitude tended to class this group of people under the same categories as criminals and lunatics, hence with intent to sever them from the healthy part of society and treat them in the way*

8

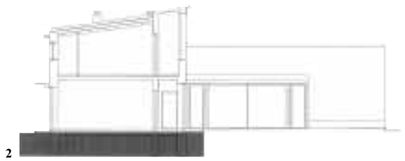
1-4 *North elevation, ground floor plan, west and east elevations of community building 2.*
5, 6 *The corridor leading to the common rooms on the ground floor, and the upstairs railed balcony (photos László Lugosi Lugo).*
7, 8 *Views of the building from the courtyard.*
9 *Perspective view of the rear front. The use of rough materials such as bare concrete, non-finished Durisol panels and unfaced brick was favoured not only for reasons of form but to stimulate the young people's sense of touch.*
10 *Detail of the portico. The wide windows foster observation and perception of the landscape.*

9

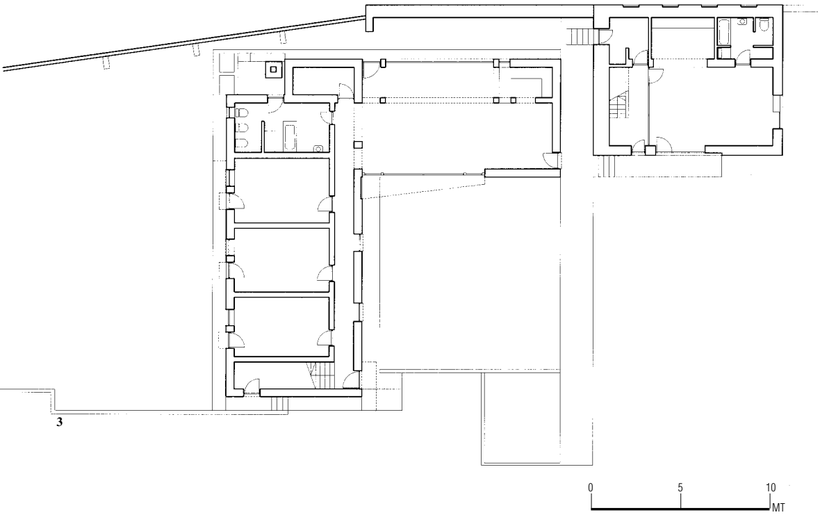
10



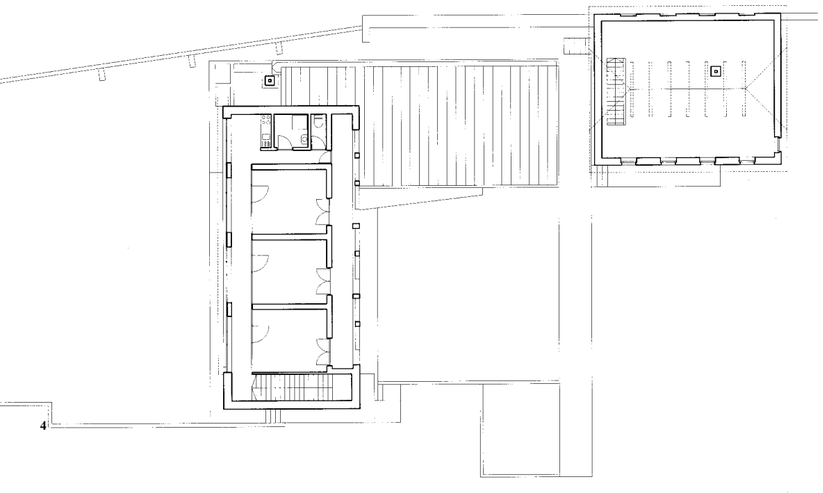
1



2



3



4

1 Prospetto sud dell'ex mulino (ora sede della direzione e del laboratorio del centro) e dell'edificio comunitario 1.
2 Sezione trasversale dell'edificio comunitario 1.
3, 4 Piante del piano terra e del primo piano dell'unità a L.
5 Vista di una sala per il gioco con vetrate su entrambi i lati.
6 Il complesso visto da sud-ovest. Il gruppo degli edifici crea un cortile protetto simile a quelli delle fattorie tradizionali ungheresi.
7, 8 L'ingresso alla corte centrale e il fronte ovest dell'edificio comunitario 1. Questo corpo ospita alloggi per circa quindici ragazzi.
9 Dettaglio della copertura.

described by Foucault as "surveiller et punir". Homes for disabled people, therefore, had been fenced off like prisons or at best resembled overcrowded hospitals or hostels. In the republics of the former Soviet communist bloc, it was quite usual to house orphans, the elderly and the disabled in country mansions that had been confiscated from the nobility, a social class condemned to death by communists.

The practice of allocating a sort of reserve to these people was broken with the decline of the regime, when new charity organizations, both private and ecclesiastic, entered the field and introduced new forms of social care. One of these is the Perbál rehabilitation centre, which was established in 1993 and has since been run by a private foundation.

Perbál, a village with a population of about 2000, lies about 20 miles north-west of Budapest. Once a picturesque spot on the slopes of the Danube basin, with a lingering Mediterranean atmosphere from the 1970s, Perbál gradually turned into an eclectic suburban settlement increasingly inhabited by commuters. The only architectural feature of this progress is a large group of terraced houses built in 1972-76 (architect Tamás Maros), which is important as an experiment in type and, in some mysterious way, akin to the rehabilitation centre situated at the opposite end of the settlement. This last was built on the site of an 18th century water mill, beyond the village boundary. In this centre, set in a beautiful landscape, clearly separated though not cut off from the local population, lives a tiny community of young disabled people. The basic idea of the founders was to settle children and their attendants in a sort of farmstead, close to nature, where growing plants and breeding animals is both an adventure and a livelihood. On the other hand, the centre helps the village by recruiting assistant staff mostly from its residents, and unemployed villagers can weave rugs on looks at the community house.

The living quarters and agricultural buildings were gradually constructed from 1993, as funds were raised. First, the site was enclosed by a mixed stone-brick wall, then the community building was erected on the ruins of the mill. The L-shaped home for the first 10-15 children and their helpers followed, together with the caretaker's house and farm buildings (stable, barn, pigsty), the latter being scattered across the slope outside the wall. The second 'family' home has recently been finished. An aviary is still to come, open-air playgrounds have to be completed, and the platform in the courtyard will be covered by a tent-like structure. The group of residential buildings, which creates a well-protected courtyard, resembles traditional farmsteads, both in and outside Hungary, where the compound cuts out an enclosed and thus liveable place from its infinite natural surroundings. Intimate but not confining, this microcosm seems ideal for the disabled community, and shows a deep understanding of place, in the sense intended by Christian Norberg-Schulz as the basis of

***1** South elevation of the ex-mill (now housing the director's office and the centre's workshop) and of community building 1.*
***2** Cross-section of community building 1.*
***3, 4** Plans of the ground and first floors of the L-shaped unit.*
***5** View of a playroom with glazing on both sides.*
***6** The complex seen from south-west. The group of buildings creates a protected courtyard similar to those of traditional Hungarian farmhouses.*
***7, 8** The entrance to the central courtyard and the west front of community building 1. This part of the building contains accommodation for about fifteen young people.*
***9** Detail of the roof.*

5

6

7

8

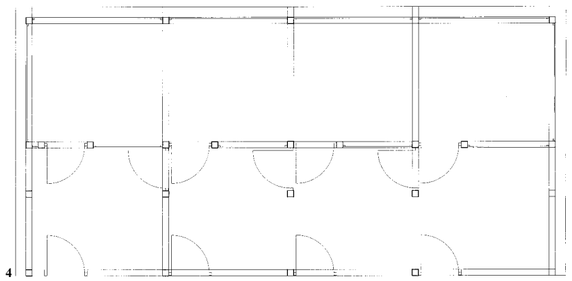
9

1

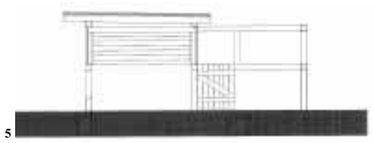
1 La sommità del porcile vista dal muro di cinta.
2 Il porcile. Gli edifici agricoli – stalla, granaio e porcile – completano il programma del centro che prevede di coltivare piante e allevare animali (foto Péter Klobusovszky).
3-6 Prospetto sud, pianta, sezione e prospetto ovest del porcile.
7-9 Vedute di dettaglio dei percorsi interni al complesso (foto 7 e 8 László Lugosi Lugo).

2

3



4



5

6

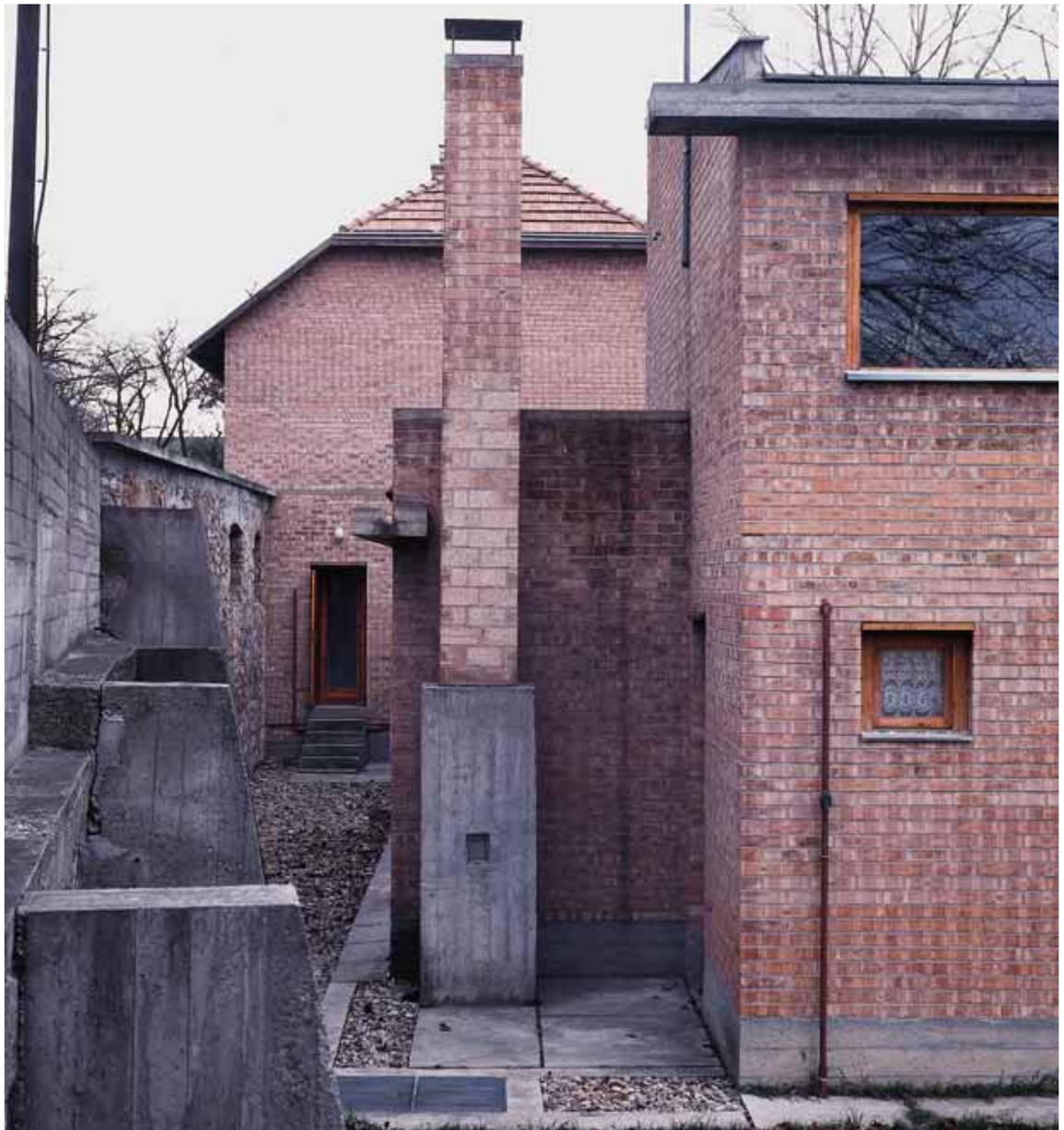
architecture, largely relying on Heidegger's thoughts about "poetically dwelling".
While the farm buildings owe much to East European vernacular and to typical 'family' homes, with transversal walls and longitudinal corridors at one side on the ground-floor and the other on the first floor, and might be derived from North-Italian farmhouses, the very forms of the home-buildings and even more so their materials and structures have nothing to do with agrarian vernacular. Instead, the extensive use of rough materials such as unplastered brickwork, exposed concrete, plain Durisol panels outside and OSB boards inside, a feature hardly seen in Hungarian domestic architecture, relates this work to some of the recent minimalist tendencies in Switzerland and Britain which seek to bring architecture back to elemental sensations. But is it proper to build for mentally retarded people with plain materials and minimum stimuli? It would be misleading, I think, to focus on the buildings exclusively. For most of the stimuli come from the landscape, the fields and the animal farm as well as from other children. To these can be added the glass screens on both sides of the living room, through which outside impressions enter; and the positive outdoor space and west-facing porch, the beneficial effects of which can be enjoyed even by the disabled. And to return to the original question, rough materials do after all stimulate the sense of touch.
Heaven knows whether these youngsters cannot feel better what is meant for basic instincts and the subconscious. Nothing is wrong with reduction, if it is not an end in itself. In this case, the architects chose simple and cheap solutions because they had to consider a low budget, but this was not their only reason.
Showing their seriousness and commitment to an architectural language reduced to essential effects, Péter Janesch wrote in a 1988 essay: "The truly serious attitude considers art to be a 'means' to something beyond it, which may be reached by giving up art itself. […]Rilke believes it is possible to overcome the alienation of consciousness without leaving language completely behind. It is sufficient to restrict the territory and use of language relentlessly. The misleadingly simple act of denomination calls for immense intellectual preparation (the opposite of alienation), no less than the purification and concentrated sharpening of senses". The unaffected modesty of the Perbál rehabilitation centre is the outcome of a similar concentration. Only a succinct architectural language of this kind can provide disabled children with a quiet and cosy home and their parents and relatives with an atmosphere of dignity and solace.
The former apparently feel quite well, while the latter are very pleased to see that they do, and thus appreciate the work of the architects as well as that of the master masons who came from Transylvania. However 'cool' this architecture may seem, it is warm and humane, though not in the banal sense of the word.

7

1 The top of the pigsty seen from the enclosing wall.
2 The pigsty. The farm buildings – stable, barn and pigsty – complete the programme for the centre which plans to grow plants and to breed animals (photo Péter Klobusovszky).
3-6 South elevation, plan, section and west elevation of the pigsty.
7-9 Detailed views of communications within the complex (photos 7 and 8 László Lugosi Lugo).

8

9



Domus 823 Febbraio *February* '00

Mauro Galantino

Testo di Silvia Milesi
Fotografie di Alberto Muciaccia

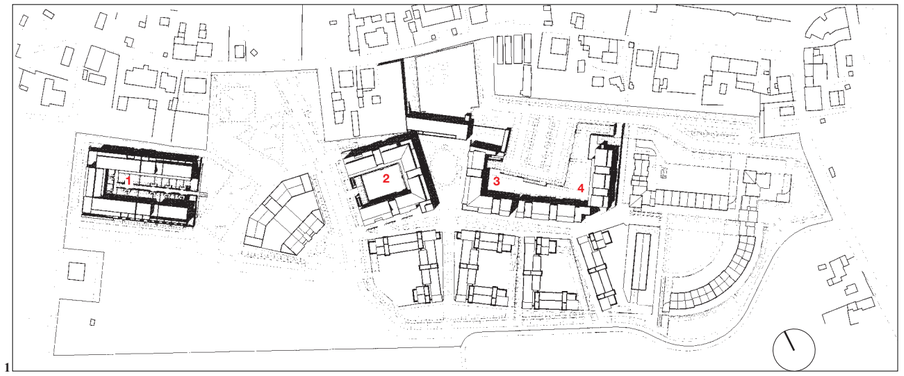
Text by Silvia Milesi
Photographs by Alberto Muciaccia

Insediamento residenziale a Ugnano Mantignano, Firenze

Housing estate at Ugnano Mantignano, Florence

Progetto urbano: Mauro Galantino, Andrea Santini
Progetto architettonico esecutivo lotti 1, 4, 6, 8: Mauro Galantino
Collaboratori: Roberto Bertossi, Alessandra Mancini, Marco Mazzucchelli, Anna Penco
Direzione lavori: Marco Jaff con Andrea Martini
Strutture: Alberto Cecchi con Ciro Paradisi
Impianti: Ginko Perone
Committente: Cooperativa UNICA

Urban project: Mauro Galantino, Andrea Santini
Architectural master design of lots 1, 4, 6, 8: Mauro Galantino
Collaborators: Roberto Bertossi, Alessandra Mancini, Marco Mazzucchelli, Anna Penco
Work management: Marco Jaff with Andrea Martini
Structural engineering: Alberto Cecchi with Ciro Paradisi
Systems: Ginko Perone
Client: Cooperativa UNICA



1 lotto 1
2 lotto 4
3 lotto 6
4 lotto 8

1 *lot 1*
2 *lot 4*
3 *lot 6*
4 *lot 8*

A Ugnano Mantignano, a ovest di Firenze, Galantino ha progettato e realizzato un quartiere che riassume una serie di prescrizioni trasformandola in un'architettura urbana di grande interesse. Gli edifici residenziali si elevano a partire da una quota di due metri sopra il piano di campagna, sottoposto alla minaccia delle alluvioni, mentre i percorsi pedonali che li servono sono disposti un metro più in basso. Un impianto a blocchi che rappresenta intenzionalmente un'estensione della città storica dà vita così a strade, percorsi e piazze, cioè a spazi pubblici dotati di una funzione sociale, un aspetto trascurato dai moderni. La struttura interna è basata su un modulo di 5,5 metri, che permette di ricavare undici diverse tipologie di alloggi con una superficie compresa tra 48 e 115 metri quadrati.

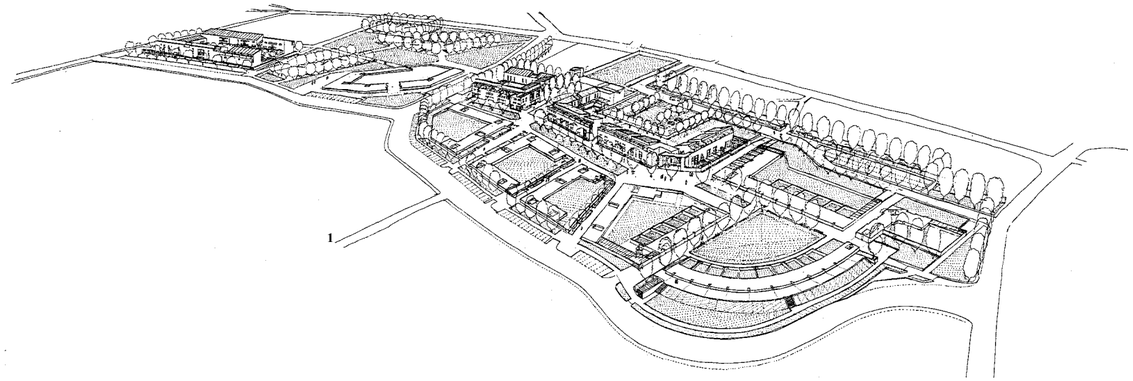
To the west of Florence, in Ugnano Mantignano, Galantino has planned and implemented a neighbourhood which sublimates a whole series of regulations and transforms them into magnificent urban architecture. The residential buildings lift themselves two metres above the flood-endangered terrain, while the footpaths are placed at a height of one metre between them. The block structure, borrowing from the historic urban design-plan, gives rise to streets, paths and squares – valuable public spaces, whose importance was neglected by the architects of the Modern Movement. The internal structure follows a 5.50 grid pattern, which allows for eleven different sizes of apartment from 48 to 115 square metres.

L'attacco a terra e la chiara definizione della quota di riferimento sono nei progetti di Mauro Galantino questione cruciale. L'atto fondativo del tracciare riconosce alla superficie del territorio uno spessore vero e proprio, di cui l'attacco al suolo vuole stabilire la misura. Secondo l'idea di André Corboz del "territorio come palinsesto" in cui le scritture sovrapposte svelano una dimensione temporale o storica ancora prima che geografica, questo spessore è per Galantino materiale di progetto. Così a Ugnano Mantignano, nella piana fiorentina, vengono contemporaneamente metabolizzati in tracce storiche sia i segni fisici ancora tangibili della *centuriatio* romana, sia le linee incongrue di una parcellazione tracciata dal Piano secondo i confini di proprietà, sia la norma della quota di sicurezza di due metri più alta della quota della campagna, stabilita per le nuove abitazioni dopo l'alluvione del 1966. Il progetto trova l'avvio sicuro nella normativa e di questa riesce a fare una ragione architettonica: un percorso pedonale posto a una quota di un metro più alta rispetto a quella della strada, a cui si raccorda con minimi movimenti di terra, dimezza la misura di sicurezza tra la quota naturale e il primo piano di calpestio degli alloggi e segna la differenza tra il vecchio e il nuovo. Nuovo che si dispone sulla lottizzazione con orientamenti molteplici e quasi obbligati e che si apre – grazie alla sezione dell'attacco a terra – su questa 'infrastruttura' pedonale piantumata. Libero da ossessioni per la geometria e gli allineamenti, questo percorso si snoda inseguendo una sequenza di prospettive che portano via via a scoprire altri spazi pubblici (la piazza commerciale, il giardino del 'crescent' o il bordo di alberi che accompagna le teorie dei parcheggi poste al piano della strada); lo stesso percorso sembra aprire delle brecce nel costruito per abbracciare altre digressioni spaziali (i giardini privati delle abitazioni o quelli condominiali percepibili dalla piazza commerciale attraverso le vetrine dei negozi o il giardino dei parcheggi rivolto al borgo) che si concludono, parzialmente, nelle discese verso il piano 'storico' del borgo e della campagna o, definitivamente, nelle impasse del giardino/dancing o del recinto delle bocce dietro il centro sociale. Nell'urbanizzazione senza isolati lo spazio pubblico è sospinto nei meandri degli edifici fino alle parti di lotto privato piantumate per essere fondali aperti dello spazio collettivo e al contempo schermare gli sguardi dall'esterno nella salvaguardia della privacy. Gli spazi pubblici maggiori sono caratterizzati da sedute esterne inglobate nella sezione dei basamenti "perché le facciate tiepide si contemplano con la schiena, stando seduti ai loro piedi". In questo brano di città in cui, come ci ha insegnato il Moderno, lo spazio pubblico vale almeno quanto quello del privato, si ritrovano alcuni suggerimenti d'uso e di misura che la storia ha saputo conservare a Firenze, come l'adattamento dalla strada medievale al découpage dei lotti o le logge delle piazze civiche poste a cerniera tra configurazioni spaziali diverse. Per Galantino: "Era importante non perdere una Firenze astratta e concreta che ritrovo ovunque, anche lontano, riflessa nel modo in cui una specchiatura di intonaco non è più la stessa dopo il Beato Angelico, dove l'armonia non può pre-

2

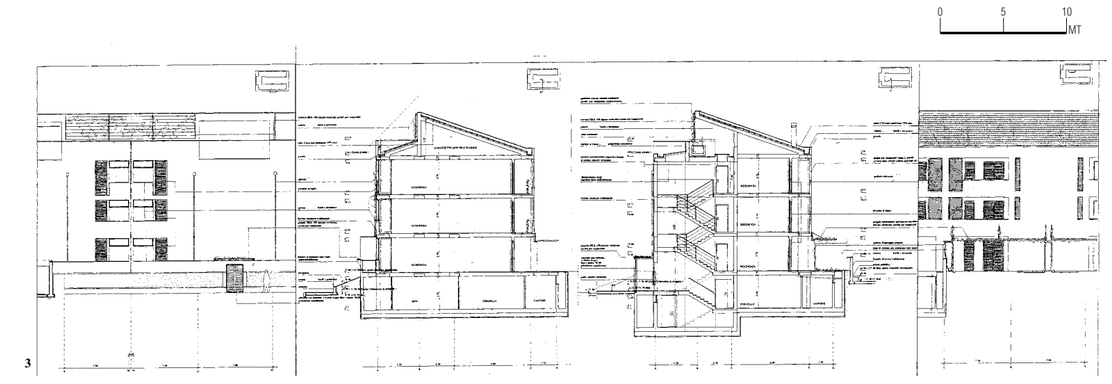
1 Planimetria. Nel progetto emerge come traccia storica il segno ancora tangibile della *centuriatio* romana.
2 Lotto 1: il percorso pubblico tra i giardini privati. Il percorso pedonale è più alto di un metro rispetto al piano stradale, il primo piano di calpestio degli alloggi di due metri.

1 *Site plan. Emerging from the project emerges as a historical trace are the still tangible signs of a centuriatio romana.*
2 *Lot 1: the public way through the private gardens. The pedestrian way is one metre above the road level, and the first floor of the apartments is two metres above.*



1

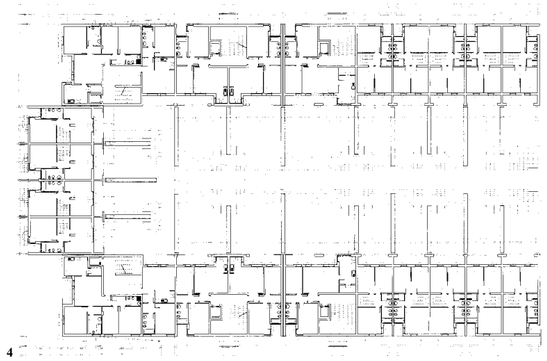
2



3

scindere dalla inquadratura della dorsale di una collina [...] Una città fatta di frammenti in cui l'originale e la copia pittorica si sovrappongono fino a non distinguersi".
Già negli schizzi di progetto l'architetto riesce a dribblare il tempo unendo alla prefigurazione la descrizione analitica di luoghi di là da venire, con un controllo della misura che il disegno tecnico conferma e che la 'prova' del costruito ribadisce come se la distanza tra l'ideazione e la sua realizzazione non esistesse e gli schizzi fossero una copia dell'opera. Architettura visionaria? Tutt'altro, perché questa riconosce solo al caso capacità generative escludendo le ragioni della necessità. Necessità che per Galantino, come si diceva, è quella di svelare con il nuovo anche quelle "preesistenze ambientali" opacizzate dalla cattiva consuetudine collettiva all'oblio. Così la necessità di guadagnare la maggiore superficie muraria, unita, bianca, d'intonaco nasce dalla raggiunta 'equivalenza' dei fronti della città moderna senza isolati, senza facciate interne e facciate esterne. Solo il ritmo cambia: verso la campagna e le parti nuove un piano, un nastro continuo "come da un secolo si fanno le case"; verso il borgo volumi scanditi, come appaiono le case di Ugnano Mantignano, sotto le inclinate dei tetti a falda. Il commercio, che in questa regione la tradizione del buon senso vorrebbe protetto da un loggiato, è qui messo a distanza da un ricetto che protegge dal sole contemporaneamente i negozi e gli androni.
Si legge in questa capacità di configurare le singoli parti e di dare un ordine preciso ai rapporti che fra queste si stabiliscono quasi una volontà di regolare i modi di abitare "per una cultura della convivenza civile" come nei quartieri eroici del Movimento Moderno in cui la ragione del sociale plasmava e legittimava le diverse soluzioni abitative. Così in un programma distorto in cui venivano chieste, in nome della varietà, ben undici grandezze diverse di alloggi comprese tra i 48 metri quadri e i 115 metri quadri, l'incastro degli appartamenti si gioca dietro alle logge schermate che si alternano sui due fronti con un ritmo costante. Due le larghezze delle scansioni modulari all'interno degli alloggi concesse da una struttura di 5,50 metri di passo uguale per tutti. La diversità allora sarà tutta contenuta nel numero dei metri quadri o in quello dei vani acquistati, mentre l'uguaglianza verrà riconosciuta a partire dagli ingressi, nei corpi scala a tripla altezza con luce diretta che guardano verso il cielo e restituiscono, in una visione da lontano, la dimensione e il carattere che anche un pianerottolo deve avere per essere vero e proprio luogo della comunicazione.

Ground attachment and *a clear definition of reference levels are crucial factors in Mauro Galantino's projects. The foundational act of planning recognizes the surface of the land as having an actual thickness, the measure of which the ground attachment is intended to establish. In accordance with André Corboz's idea of "territory as a palimpsest", whose superimposed writings disclose a mainly temporal or historical rather than geographical*



4

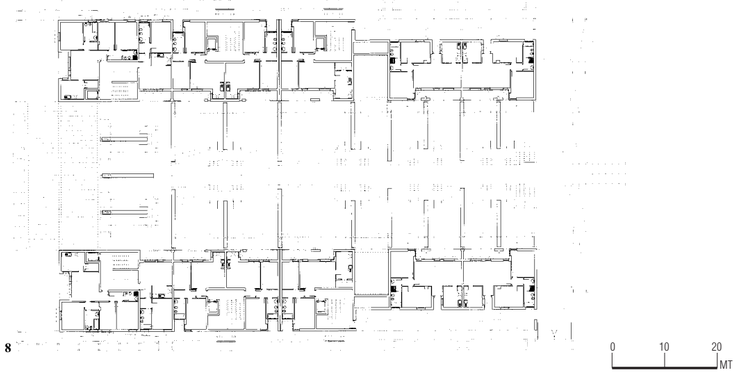
5

6

7

1 Prospettiva a volo d'uccello dell'intero complesso.
2 Lotto 1: veduta delle unità residenziali dal futuro parco.
3 Particolari di prospetto e sezioni trasversali del lotto 1.
4 Pianta del primo piano del lotto 1.
5-7 Lotto 1: viste di dettaglio del fronte interno. L'uso del muro nelle recinzioni dei giardini privati accentua la forza del percorso pedonale.
8 Pianta del secondo piano del lotto 1.

1 *Bird's-eye perspective of the whole complex.*
2 *Lot 1: view of the housing units from the future park.*
3 *Details of elevations and cross-sections on lot 1.*
4 *Plan of first floor of lot 1.*
5-7 *Lot 1: detailed views of the inner front. The use of walls in the private garden enclosures heightens the impact of the pedestrian way.*
8 *Plan of second floor of lot 1.*



8

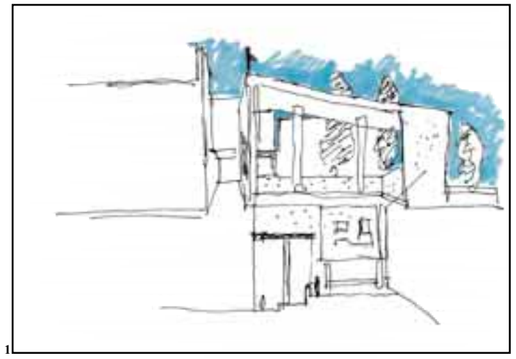
2

3

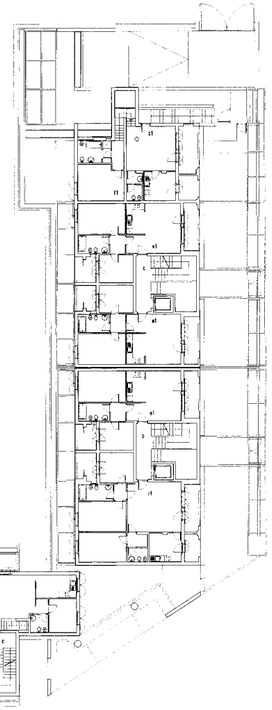
4

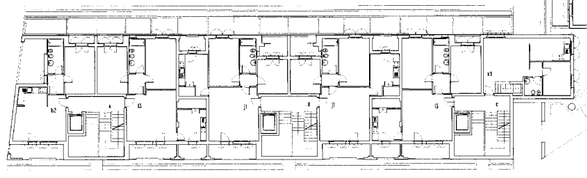
1 La zona pedonale tra i lotti 4, 6 e 8.
2, 3 La piazza commerciale compresa tra i lotti 4 e 6.
4 Lotti 8 e 6: dettaglio dell'attacco a terra dei giardini pergolati.

1 *The pedestrian zone between lots 4, 6 and 8.*
2, 3 *The shopping square located between lots 4 and 6.*
4 *Lots 8 and 6: detail of the ground attachment of the trellised gardens.*



1



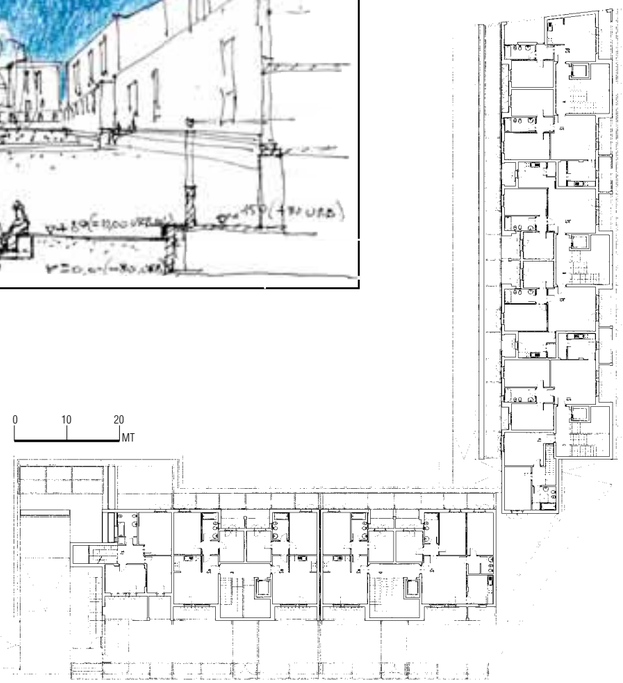


2

dimension, Galantino sees this thickness as a project material in itself. Thus at Ugnano Mantignano, situated in the low-lying valley west of Florence, both the still tangible physical signs of the Roman centuriatio *and the incongruous lines of building plots traced by the Master Plan on the basis of property boundaries, as well as the regulatory safety height of two metres above the surrounding land level decreed for new housing after the flood of 1966, are simultaneously metabolised. The project takes its cue from these norms and actually manages to turn them into an architectural reason for existence. A pedestrian way set one metre above the road level, to which it is connected by minimal earth movements, halves the safety measure between the natural height and the first floor of the homes and marks the difference between old and new. The new complex is laid out on building plots with multiple and almost obligatory orientations, and opens – thanks to the section of its ground attachment – onto this tree-planted pedestrian 'infrastructure'. Free from obsessions with geometry and alignments, this route winds through a sequence of perspectives that gradually reveal other public spaces (the shopping square, the 'crescent' garden or the tree-lined border along the suite of parking lots located at road surface level). The same route seems to open breaches in the built fabric to embrace other spatial digressions (the private gardens of flats or those of the condominium which can be glimpsed from the square through the shop windows or from the car park gardens overlooking the old town). These conclude partly on land sloping down towards the 'historic' plain on which lie the old town and the surrounding countryside or, definitively, in the impasse of the garden/dance hall or of the bowling alley behind the social centre. In this blockless urbanization, public space is driven into the meandering of buildings as far as the private tree-planted sites, to form open backdrops to the community space whilst also acting as a screen to ensure privacy. The larger public spaces are characterised by external seating, built into the base sections "so that the sitter can contemplate warm facades while sitting at their feet". In this excerpt from a town in which, as the Modern has taught us, public space is worth at least as much as private, can be found a number of suggestions for use and measure which history has succeeded in conserving at Florence, such as the adaptation of the medieval street to the découpage of lots, or the loggias of the civic plazas set hingewise among diverse spatial configurations. For Galantino: "It was important not to lose sight of an abstract and concrete Florence which I rediscover everywhere, even at a distance, reflected in the manner in which a plaster frame is no longer the same after Beato Angelico, where harmony cannot exist without taking in the shoulder of a hillside […] A city made of fragments in which the original and the painted copy overlap, until they are no longer distinguishable".*

The architect had already in his project sketches managed to dodge time by combining with his prefiguration the analytical description of places still to come, with a con-

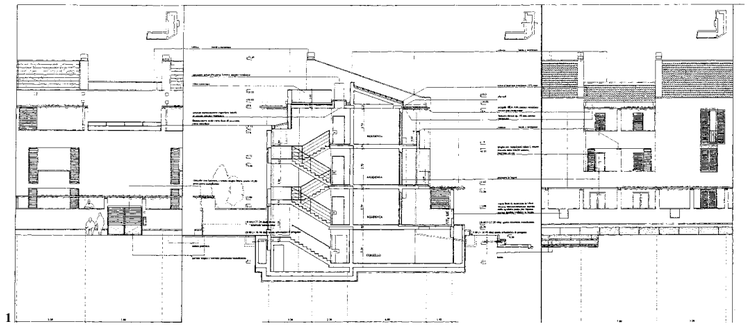
3



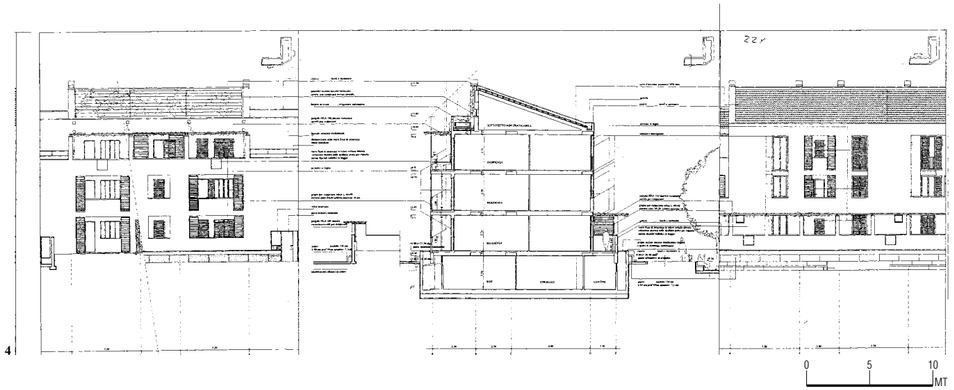
4

1, 3 Lotto 8: schizzi della loggia pubblica e dell'attacco a terra dalla parte del giardino.
2, 4 Piante del primo e del secondo piano del lotto 8. Gli appartamenti hanno grandezze variabili dai 45 ai 115 metri quadrati.
Pagina a fronte: lotto 8. Particolare del basamento-muro dei giardini diventato loggia e il muro dei giardini privati con le sedute esterne sulla via pubblica.

1, 3 *Lot 8: sketches of the public loggia and of the ground attachment on the garden side.*
2, 4 *Plans of first and second floors in lot 8. The apartments vary in size from 45 to 115 square metres.*
Opposite: lot 8. Detail of the base-wall of the gardens that becomes a loggia and the wall of the private gardens with outside seating on the public way.



1



4

2

3

trol over measure which the technical drawing confirms and the 'proof' of the built work reiterates, as if no gap existed between ideation and realisation and the sketches were a copy of the work. Visionary architecture? Not at all, because that would recognize only chance as having generative capacities, while precluding the reasons of necessity. For Galantino, that necessity is also to disclose, by means of the new, the "environmental pre-existences" that had been blurred by bad habits of forgetfulness. Thus the necessity to create a larger wall surface, united and white and in plaster, stems from the accomplished 'equivalence' of the fronts of the modern city without blocks, inner or exterior facades. Only the rhythm changes: with, towards the countryside and the new parts of a floor, a continuous ribbon "as houses have been built for a century"; and towards the old town, volumes punctuated, as in the houses of Ugnano Mantignano, beneath pitched roofs. The shopping precinct, which in this region traditional common sense prefers to protect with a loggia, is here kept at a distance by a recipe that simultaneously protects the shops and front entrances from the sun.

This capacity to configure individual parts and to bestow a definite order upon the relations between them can be read almost as a desire to regulate modes of living "for a culture of civilised cohabitation" – as in the heroic estates of the Modern Movement in which the various housing solutions were shaped and justified by social reasons. Thus in a distorted programme for which, in the name of variety, no less than eleven different sizes of flats were specified from 48 to 115 square metres, their interlocking is played out behind screened loggias alternating on the two fronts at a constant rhythm. Two widths of modular patterns within the flats are granted by a 5.5 metre structure equal for all. The difference therefore lies entirely in the number of square metres or in that of the rooms bought, whilst the equality can be recognized in the entrances, and in the directly lit triple-storey stair wells that look up to the sky and, in a vision from afar, restore the dimension and character which even a landing must have if it is to be truly a place of communication.

1, 4 Dettagli di prospetti e sezioni trasversali del lotto 8.
2 Lotti 6-8: il passaggio tra giardino e piazza commerciale.
3 Lotto 8: loggia pubblica sulla testata del lotto.
5 Lotto 8: dettaglio dell'appartamento duplex di testata.

1, 4 *Details of elevations and cross-sections of lot 8.*
2 *Lots 6-8: passage between a garden and the shopping square.*
3 *Lot 8: public loggia on the end of the lot.*
5 *Lot 8: detail of the end duplex apartment.*

5

Zvi Hecker

Testo di Marco De Michelis
Fotografie di Paola De Pietri

Centro culturale ebraico a Duisburg, Germania

Progetto: Zvi Hecker
Direzione progetto: Inken Baller
Collaboratori: Petra Korff, Laurence Nash
Strutture: Gerhard Pichler con Carsten Pammer
Progettazione paesaggistica: Zvi Hecker
Impianti: Kalinowski + Kappe
Direzione lavori: Dirk Druschke

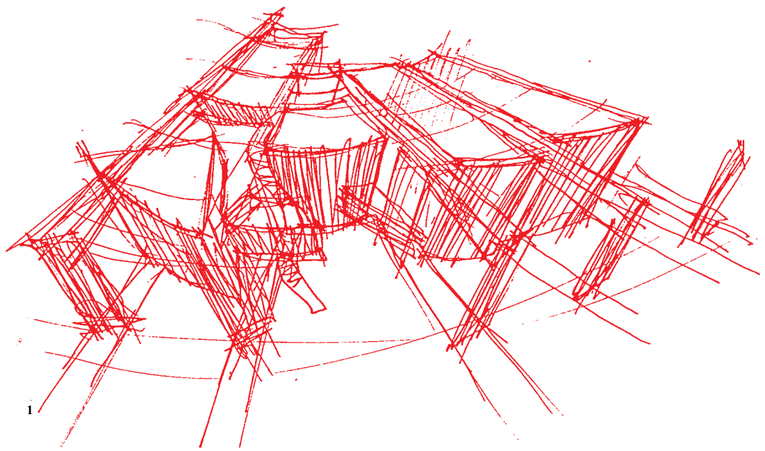
Text by Marco De Michelis
Photographs by Paola De Pietri

Jewish Cultural Centre, Duisburg, Germany

Project: Zvi Hecker
Project architect: Inken Baller
Collaborators: Petra Korff, Laurence Nash
Structural engineering: Gerhard Pichler with Carsten Pammer
Landscape design: Zvi Hecker
Technical engineering: Kalinowski + Kappe
Work management: Dirk Druschke

Zvi Hecker ha realizzato questo edificio tra i confini storici della città di Duisburg e il porto fluviale. La forma della costruzione si adegua nel primo tratto agli edifici abitativi esistenti disposti lungo la strada, per ruotare in seguito aprendosi a ventaglio verso il fiume. Le stecche del ventaglio, che simboleggiano le dita di una mano, separano alcune corti verdi semiaperte dallo spazio pubblico. Nella lingua ebraica 'mano' e 'memoria' sono indicati dalla stessa parola.

Zvi Hecker has spread out his building between Duisburg's historical municipal boundary and the river docks. In its shape, it follows first of all the existing residential buildings along the street, and then, turning around, spreads itself out fan-like towards the river. The fan, symbolizing the fingers of a hand, cuts half-open green courtyards out of the surrounding space. In the Hebrew language, 'hand' and 'memory' are the same word.

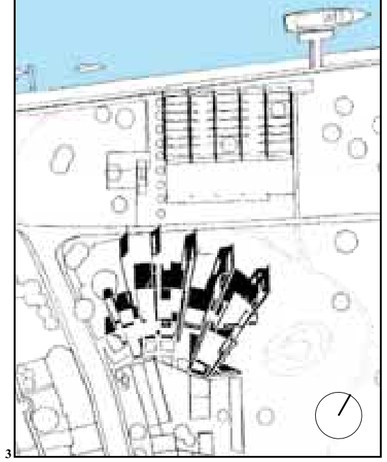


1

2

1 Schizzo di studio. Si notano i corpi di fabbrica allungati distribuiti come le dita di una mano o come le pagine di un libro aperto, il libro della memoria collettiva ebraica.
2 Veduta del fronte che si apre a ventaglio verso il fiume Reno. Il programma del concorso del 1996 prevedeva la realizzazione della sinagoga, di una grande sala multifunzionale, di abitazioni per il rabbino e per gli ospiti e di uffici.
3 Planimetria generale. Il complesso occupa un isolato al confine fra la cinta muraria medievale e il porto fluviale di Duisburg.

***1** Study sketch. Note the parts of the building elongated like the fingers of a hand or the pages of an open book – the book of collective Jewish memory.*
***2** View of the front which opens like a fan towards the river Rhine. The 1996 competition brief specified the building of the synagogue, a large assembly hall, the Rabbi's and guest accommodation, and offices.*
***3** Site plan. The complex occupies a block on the borderline between the medieval city walls and the river port of Duisburg.*

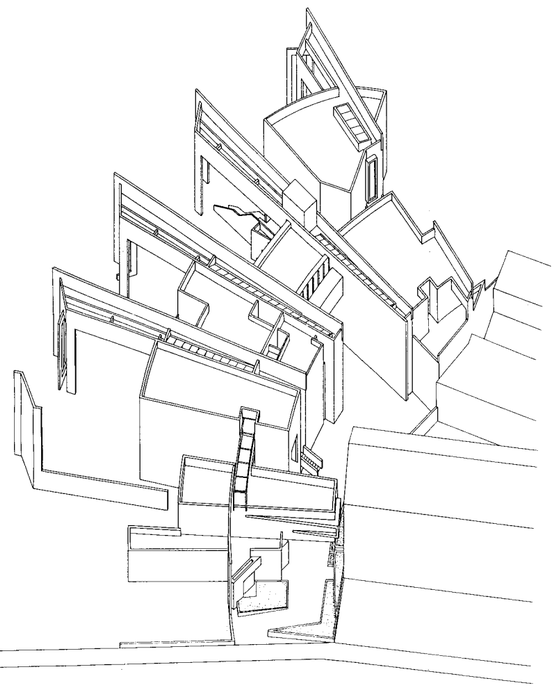


3

Nella lingua ebraica la parola "Ya'ad" significa 'mano', ma anche 'memoria'. E l'idea della memoria, del ricordo, dell'appartenenza trovano la loro espressione nel 'libro', piuttosto che in quel territorio negato da una diaspora millenaria. Il libro può dunque essere interpretato come la 'patria' del popolo di Israele e come il luogo della sua memoria collettiva.
Da qui è partito Zvi Hecker nel suo progetto in occasione del concorso per il Centro culturale ebraico bandito a Duisburg nel 1996 e portato rapidamente a compimento, nel quadro del complesso ridisegno del territorio industriale e urbano della Ruhr promosso dalla Esposizione internazionale IBA-Emscher Park.
Il programma del concorso richiedeva di ospitare una grande sala multifunzionale, spazi per l'insegnamento religioso, abitazioni per il rabbino e per gli ospiti del centro e uffici, oltre alla sinagoga: una grande casa – ha osservato Hecker, nella quale si potesse abitare, lavorare, festeggiare, accogliere gli amici e ritirarsi in preghiera.
Il luogo prescelto occupa un isolato al confine tra la cinta muraria medievale della città e il porto fluviale di Duisburg. Hecker dispone il suo progetto continuando l'allineamento dell'edificazione residenziale preesistente lungo la strada e, da qui, distribuisce a ventaglio i corpi allungati, appunto come le dita della mano o le pagine di un libro aperto. In tal modo il nuovo complesso assume una duplice fisionomia, da una parte quella che si adegua alle forme edificate della città preesistente, dall'altra quella che si dischiude lungo il fronte del fiume e le superfici a parco che ne seguono la riva, affacciandosi sulle attrezzature industriali della sponda opposta. Questa strategia progettuale viene ulteriormente articolata dall'architetto attraverso due scelte successive: collocare l'ingresso sul retro, dunque verso la città, attraverso una corte nella quale convergono le parti diverse dell'edificio, e distribuirne i singoli episodi a partire da quelli domestici affacciati sulla strada per concludersi nel corpo edilizio isolato nel verde della sinagoga.
Le "dita della mano" si allungano verso il fiume seguendo una curva che distribuisce con una precisione faticosamente conquistata gli intervalli crescenti tra i singoli elementi, e le lame in cemento si prolungano oltre il volume edificato ritagliando corti erbose di diversa ampiezza e profondità per ispessirsi alle estremità, intersecate da telai disposti obliquamente che disegnano le figure di monumentali portali e, al tempo stesso, evocano l'enigma della parola ripetendo le forme delle prime lettere dell'alfabeto ebraico.
Negli intervalli sono disposti i singoli elementi del

1 Veduta da est.
2 Assonometria del complesso.
3 Le lame in cemento che si allungano oltre il corpo dell'edificio formano alle estremità dei portali monumentali.
4 Diagramma geometrico.
5 Veduta di dettaglio da nord-ovest.
6 Particolare del rivestimento del prisma triangolare della sinagoga.

***1** View from east.*
***2** Axonometric of the complex.*
***3** The concrete blades extend beyond the building to form monumental doors at their ends.*
***4** Geometric diagram.*
***5** Detailed view from north-west.*
***6** Detail of the facing on the triangular prism of the synagogue.*

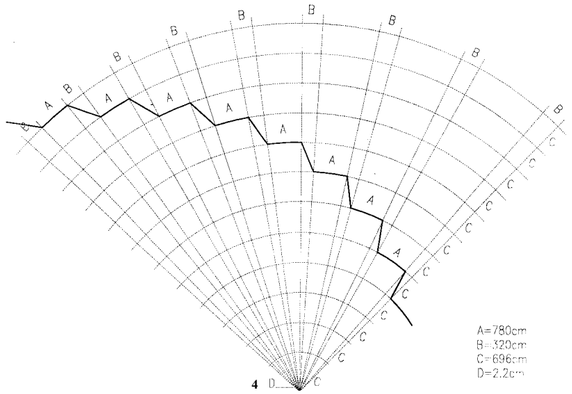


2

3

complesso, a partire da quelli più bassi delle abitazioni che formano sul retro una sorta di portale verso la corte d'ingresso che quasi sfiora, senza pur tuttavia trovarvi appoggio, il muro cieco della casa adiacente, per poi raggiungere il grande volume della sala delle assemblee, il corpo vetrato dell'entrata attraversata all'interno da una leggera passerella metallica e, infine il nero triangolo irregolare della sinagoga, illuminato solo da una sottile fessura che intaglia e deforma la parete per proseguire sulla copertura piana, al cui interno il rivestimento in pietra di Gerusalemme della torah e del matroneo evoca i colori assolati dei biblici paesaggi di Israele.
Proprio il percorso progettuale seguito da Hecker nella definizione dell'episodio cruciale della sinagoga ne svela la capacità straordinaria di ricondurre a figure architettoniche le simbologie complesse, gli interrogativi e le drammatiche evocazioni che un edificio religioso ebraico suscita inesorabilmente in terra tedesca. La stella di Davide che, ancora nel progetto di concorso, definiva il perimetro della sinagoga e lo isolava dal resto del complesso è stata laboriosamente risagomata fino a renderne irriconoscibile l'icona originaria, condensata nella astrazione monumentale e interrogativa del nero volume scultoreo che interrompe perentoriamente il fluire armonioso della raggiera di setti e lo conclude.
Dopo essersi affacciato quietamente sul paesaggio urbano della strada e aver dispiegato la figura armoniosa della "mano aperta" verso gli spazi inedificati del porto, il complesso di Zvi Hecker si conclude con una pagina silenziosa e ritrosa, capace di riproporre quell'interrogativo epocale che, dopo Auschwitz, non ha potuto trovare una rassicurante risposta.

In Hebrew the word "Ya'ad" *means 'hand', but also 'memory'. And the idea of memory, of recollection and belonging, is expressed in the shape of a 'book' rather than in a territory denied by an age-old Diaspora. The 'book' may thus be interpreted as the 'homeland' of the people of Israel and the place of their collective memory. This was Zvi Hecker's point of departure in his competition project for the Jewish Cultural Centre, announced in Duisburg in 1996 and rapidly brought to completion as part of the complex replanning of the Ruhr industrial and urban zone promoted by the IBA-Emscher Park international exhibition.*
The competition brief specified a large multipurpose hall, facilities for religious teaching, accommodation for the rabbi and for guests visiting the centre, and offices, in addition to the synagogue. This, observed Hecker, could be summed up as the need for a large 'house', in which people could live, work, celebrate, receive friends and pray.
The chosen site occupies a block situated on the border between the medieval city wall and the river port of Duisburg. Hecker lays out his project as a continuation of the existing residential buildings along the road and, from here distributes in a fanlike pattern the elongated



4

5

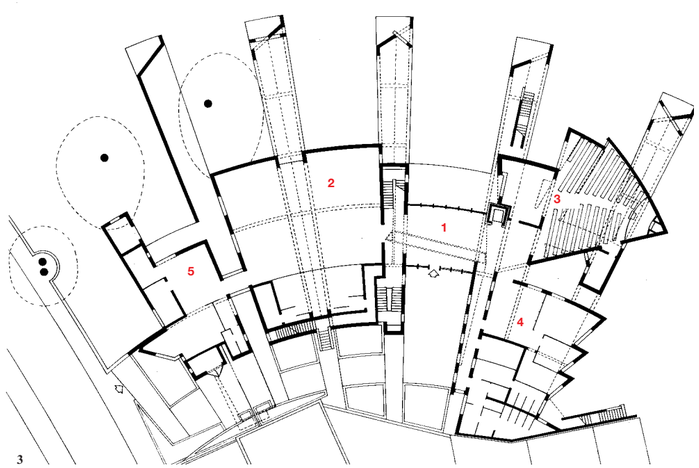
6

1

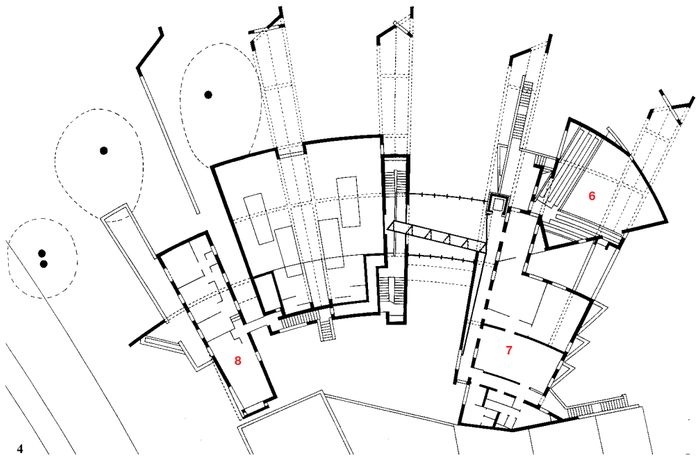
1 La zona d'ingresso con l'ala dell'abitazione del custode.
2 La corte d'ingresso collocata nel cuore dell'edificio.
3-5 Piante del piano terra, del primo e del secondo piano.
6, 7 Vedute del foyer attraversato da una leggera passerella metallica.

1 *Entry zone with the caretaker's accommodation wing.*
2 *The entry courtyard situated in the heart of the building.*
3-5 *Ground, first and second floor plans.*
6, *7 Views of the foyer crossed by a light metal walkway.*

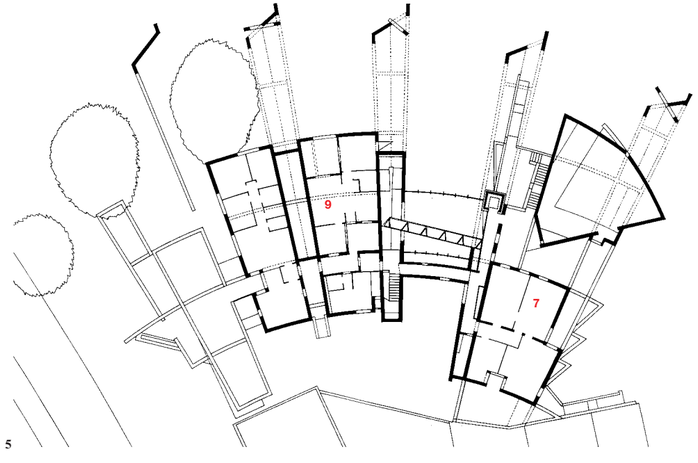
2



3



4



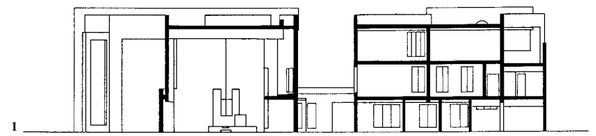
5

6

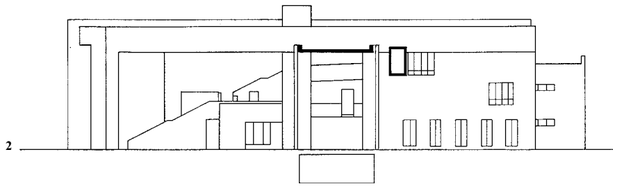
1 atrio d'ingresso
2 sala comunitaria
3 sinagoga
4 amministrazione
5 cucina
6 galleria
7 aula
8 abitazione custode
9 abitazione rabbino

1 *entrance hall*
2 *community room*
3 *synagogue*
4 *administration*
5 *kitchen*
6 *gallery*
7 *lecture-room*
8 *caretaker's accommodation*
9 *Rabbi's accommodation*

7



1



2

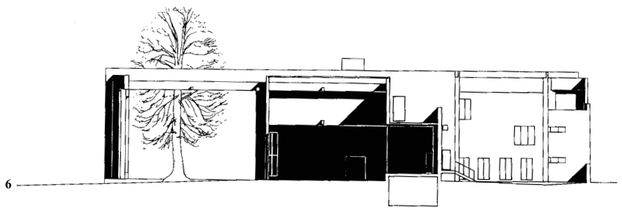
1 Sezione lungo la sinagoga.
2 Sezione lungo la zona d'ingresso.
3 e pagina fronte: l'interno della sinagoga. Il rivestimento in pietra di Gerusalemme della torah e del matroneo evoca i colori e le atmosfere di Israele.
4 Prospetto ovest.
5 Prospetto dal parco.
6 Sezione lungo la sala polivalente.

1 *Section along the synagogue.*
2 *Section along the entry zone.*
3 *and facing page: interior of the synagogue. The Jerusalem stone facing of the torah and the gynaeceum evokes the colours and atmosphere of Israel.*
4 *West elevation.*
5 *Elevation from the park.*
6 *Section along the assembly hall.*

3

4

5



6

blocks, indeed like the fingers of a hand or the pages of a half-closed book. In this way the new complex takes on a twofold appearance, on the one hand adjusting to the built forms of the existing city, and on the other stretching along the river front and across the park surfaces of its banks, facing the industrial area on the opposite side. The architect further articulates this design strategy by means of two successive choices, to locate the entrance at the back, hence towards the city, through a courtyard onto which the different parts of the building converge; and to distribute their individual units starting from the domestic ones facing the street and concluding with the synagogue building which stands alone in the gardens.

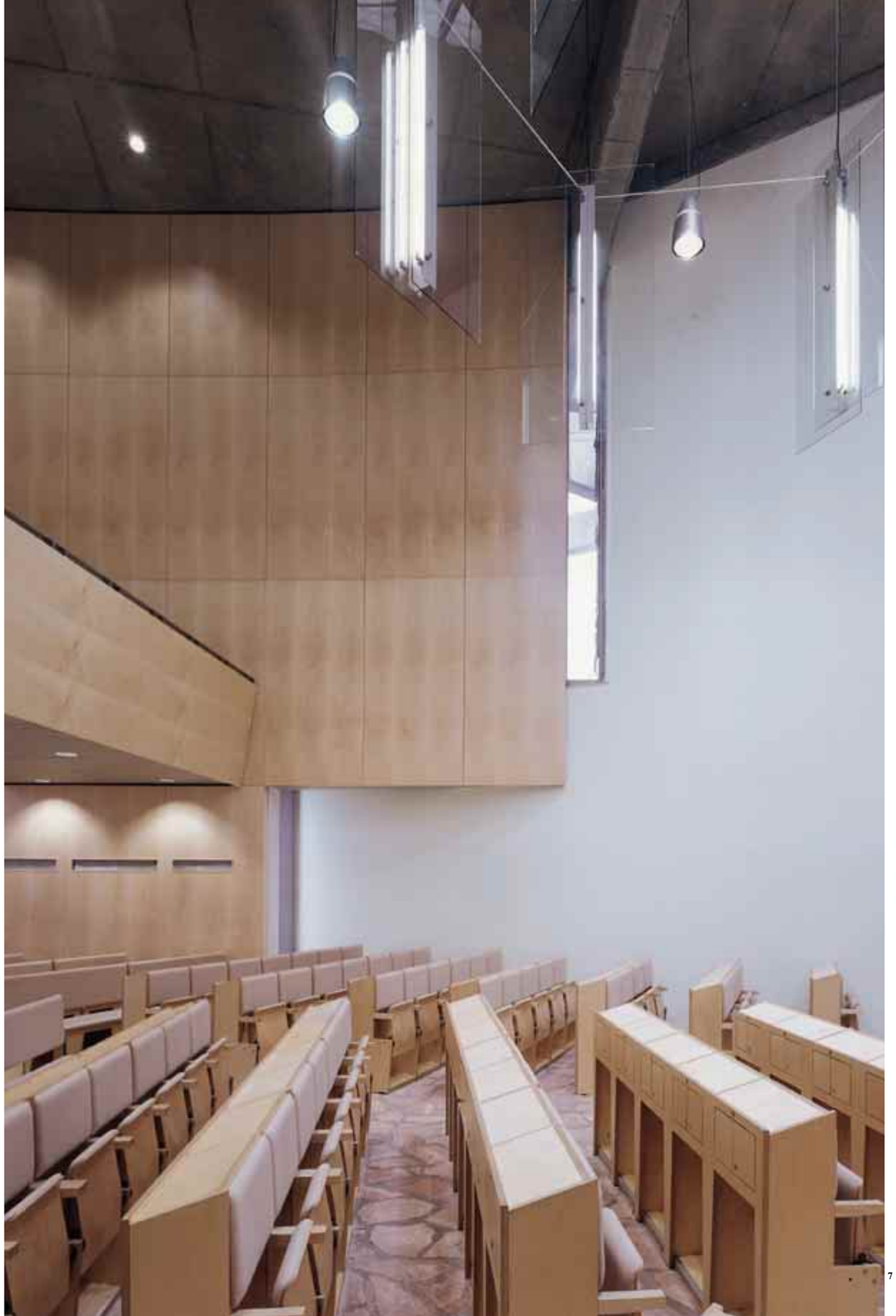
The "fingers of the hand" are outstretched towards the river in a curve which with hard-won precision spreads out the increasing intervals between each element. The concrete blades extend beyond the built volume to cut out grassy courts on varying scales and depths to thicken at their ends. They are then intersected by frames set obliquely which outline monumental portals and at the same time evoke the enigma of speech by repeating the first letters of the Hebrew alphabet.

Placed in the intervals are the single elements of the complex, starting from the lower ones containing the apartments which form, at the back, a sort of gateway to the entry courtyard. This almost touches but does not quite rest upon the blind wall of the adjacent house, and goes on to reach the main volume of the assembly hall, the glazed block of the entrance, crossed within by a light metal walkway and, finally, the black irregular triangle of the synagogue.

The building is lit only by a narrow slot that cuts into and distorts the wall, continuing onto the flat roof inside which the Jerusalem stone facings of the torah and of the gynaeceum conjure up the sun-baked colours of Israel's biblical landscapes.

Precisely the design path taken by Hecker in his definition of the crucial area formed by the synagogue reveals his remarkable skill in leading back into architectural figures the complex symbology, questions and dramatic evocations which any Jewish religious building must inexorably raise on German soil. The cross of David which, in the competition project, still defined the perimeter of the synagogue and isolated it from the rest of the complex, has been painstakingly re-outlined until its original icon is rendered unrecognizable, condensed as it is into the monumental and interrogative abstraction of the black sculptural volume that abruptly halts and concludes the harmoniously flowing halo of partitions.

Having quietly come to face the urban landscape of the street and unfolded the harmonious figure of its "open hand" towards the unoccupied spaces of the port, Zvi Hecker's complex ends on a silent, reluctant note, with its inherent allusion to the epochal doubt which has not, since Auschwitz, yet found a reassuring answer.



7

Philippe Starck

Testo di Lucy Bullivant
Fotografie di Nicholas Kane, Todd Eberle

Text by Lucy Bullivant
Photographs by Nicholas Kane, Todd Eberle

St Martins Lane Hotel
Il senso della sorpresa

St Martins Lane Hotel
Sense of encounter

Progetto: Philippe Starck
Proprietà: Ian Schrager London Limited
Responsabile design: Anda Andrei
Direzione artistica: Fabien Baron, Lisa Atkin, Melissa Sison

Project: Philippe Starck
Owner: Ian Schrager London Limited
Design president: Anda Andrei
Art direction: Fabien Baron, Lisa Atkin, Melissa Sison

Dopo i famosi alberghi Royal e Paramount di Manhattan, l'inconfondibile stile del Delano di Miami o del Mondrian di West Hollywood, ecco di nuovo all'opera la celebre coppia: l'imprenditore alberghiero Ian Schrager e il progettista Philippe Starck. Il risultato è il St Martins Lane, il nuovo albergo di Londra, di sette piani con duecentoquattro camere a nord della English National Opera. Starck infonde in tutto il progetto il "suo senso della sorpresa": una porta girevole di vetro giallo introduce nell'atrio, tra 'tappeti' di luce, pareti giallo vivo fluorescente, punteggiate da colonne illuminate. Reti azzurro chiaro pendono all'interno della facciata di vetro trasparente.

After the famous Royal and Paramount hotels in Manhattan, the unmistakable style of the Delano at Miami or of the Mondrian in West Hollywood, the renowned twosome have gone into action again: hotel entrepreneur Ian Schrager, and designer Philippe Starck. The result is London new hotel, the St Martins Lane. The seven-storey, two hundred room bui lding is located north of the English National Opera. Starck has infusedinto the whole project his sense of surprise. A yellow glass revolving door leads into the reception hall, with its carpets of light and vivid fluorescent yellow walls punctuated by illuminated columns. Pale blue nets hang inside the transparent glass front.

La vista del St Martins Lane, un nuovo albergo di sette piani con duecentoquattro camere a nord della English National Opera, nella via omonima, turba sottilmente il nostro vissuto culturale. L'ingresso di grande scala, con velari di rete schivi, vagamente celati, suggerisce un'aria da direzione generale; oppure da luogo pubblico, caldo e accessibile, un campo da giochi e tuttavia di non facile collocazione intellettuale. Visto dalla strada, di notte, è uno spettacolo luminoso. La facciata del palazzo modernista anni Sessanta, già sede di un'importante agenzia pubblicitaria, è dominata dalle grandi finestre delle camere prive di telaio, orlate di lieve luce colorata. Di tanto in tanto il colore di una di esse muta tonalità e intensità (un ospite ha regolato la sua lampada da comodino interattiva, e un nanosecondo dopo la luce cambia ancora).
È l'iniziativa più recente di Ian Schrager, imprenditore alberghiero e turistico americano, i cui progetti sono 'rifiniti' fino al compimento per garantire che siano adeguati a rigidi livelli qualitativi, tra i quali figura ovviamente "l'espressione dello spirito culturale contemporaneo" per la "particolare tribù nomade di chi viaggia per il mondo". Schrager ha già realizzato cose notevoli con Philippe Starck in qualità di progettista. In particolare le precedenti collaborazioni della coppia per gli alberghi Royalton e Paramount di Manhattan, alla fine degli anni Ottanta, sono entrate a far parte di una nuova generazione di classici di un'architettura di interni espressionista e innovativa. E grandi riconoscimenti sono piovuti da più parti per l'inconfondibile stile di alberghi come il Delano di Miami e il Mondrian di West Hollywood. Un'occhiata al nuovo albergo rende chiaro al visitatore che, lavorando insieme, i due impartiscono lezioni oggettuali di teoria (e di commercio) del piacere estetico. Starck infonde in tutto il suo progetto giochi visivi, con il suo "senso della sorpresa". Reti azzurro chiaro sono appese per tre quarti della lunghezza all'interno della facciata vetrata trasparente. Al di sotto si vede andare avanti e indietro un misterioso corteo di gambe indaffarate. Un'enorme porta girevole dai pannelli di vetro giallo rotea sul suo perno, e due giovani fattorini vestiti come scolaretti di semplici pullover di jersey vi introducono nell'atrio. Pareti giallo vivo fluorescente, punteggiate di colonne illuminate da sotto, svelano la parte più 'pubblica' dello schema. Un 'tappeto' di luce asimmetrico proiettato su un liscio pavimento di arenaria vi conduce a un lontano video wall. La logica teatrale di questo spazio prevede una schiera di sedute eclettiche – panche e sgabelli – intorno al perimetro. C'e persino un banco di legno di tulipefera del portiere, fatto come una scrivania Luigi XV e posizionato accanto al banco dei servizi vero e proprio, racchiuso dentro un contenitore più grande di perspex giallo.
Il ristorante Asia de Cuba, improvvisamente disegnato in stile differente, rimescola riferimenti e senso dello spazio e della geografia intorno a una serie di colonne, eccentrico punto di riferimento di uno spazio su due livelli non altri-

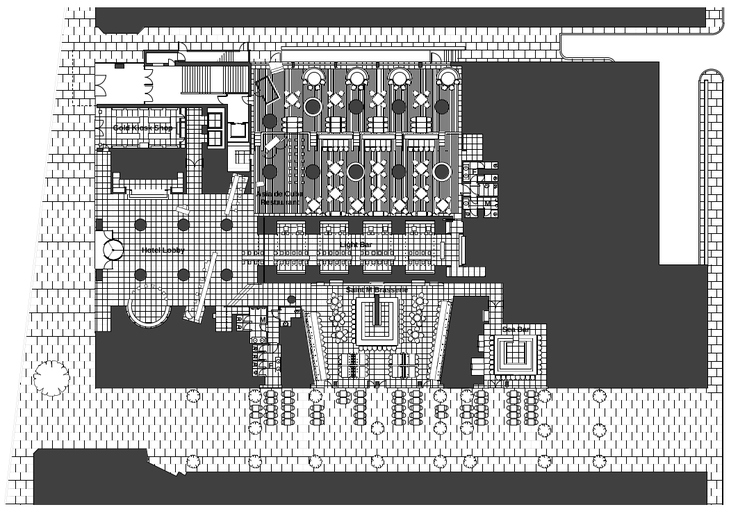
1 La facciata del St Martins Lane Hotel, a Londra, dominata dalle grandi finestre delle camere prive di telaio. Il nuovo albergo ha sette piani e duecentoquattro camere.
2 Il palazzo di notte: le finestre accentuano la luce interattiva delle camere che può cambiare di colore.

***1** St Martins Lane Hotel facade, in London, is dominated by large frameless bedrooms windows. The new hotel has 7 storeys and 204 rooms.*
***2** The building by night, from the street: with its bedroom windows accentuated by the glow of coloured interactive lighting fixture.*

1

1 La porta girevole dai pannelli di vetro giallo luminiscente introduce nell'atrio.
2 La pianta del piano terra con l'atrio, il ristorante Asia de Cuba, i due bar e il caffè-corridoio lungo il lato nord dell'albergo.
3 Uno scorcio dell'atrio, con le panche allungate di Starck, di acciaio lucido con sedute in seta.
4 L'atrio "a palcoscenico", con le colonne illuminate dal basso e una raccolta di sgabelli e poltroncine di legno, del periodo dal Settecento al Novecento, su un pavimento di arenaria.

***1** Luminiscent yellow glass revolving doors form the entrance to the hotel.*
***2** Ground floor plan with the lobby, Asia de Cuba restaurant, two bars, with the external sidewalk café running along the north side of the hotel.*
***3** In the lobby, Stark's elongated polished steel banquettes with tufted silk seats.*
***4** The 'stage set' lobby, with its underlit columns and medley of wooden stools and harmchairs, products of the 18th-20th centuries, on a floor of limestone, flanked by white and acid yellow walls.*



2

3

4

1

2

1 Il Rum bar accanto al ristorante Asia de Cuba, con la schiera dei tavolini alti di alluminio spazzolato.
2 Il ristorante Asia de Cuba, dominato da una sequenza di colonne e illuminato da un sistema di lampade pendenti Edison.
3 Il Light bar, un semplice contenitore con il pavimento in lastre nere e le pareti grigie, ha un soffitto a cavità colorate alte oltre sette metri e mezzo, sopra alla linea dello stretto bancone bianco e degli sgabelli del bar progettati da Starck.

***1** The Rum bar on the edge of the Asia de Cuba restaurant, with its squadron of Starck's brushed aluminium lean-on tables.*
***2** Asia de Cuba restaurant is dominated by a sequence of styled columns and lit by pendant Edison light fittings.*
***3** The light bar, a simple box with black slate floors and grey walls has a ceiling with 25 high coloured voids above the line of Starck's narrow white table and bar stools.*

menti colmato. Le colonne hanno una loro identità stilistica (curata da Michael Howells) e sono destinate a trasformarsi periodicamente. Alcune mostrano file di libri, televisori in miniatura, piccoli mappamondi e oggettini; altre fiori, piante e fotografie. Le panche di Starck a forma di ferro di cavallo, imbottite e coperte di tessuto giallo bouclé, collocate contro la parete, danno ampia vista a gruppi di otto persone. Gli ospiti in attesa possono degustare vari tipi di rum nel piccolo Rum Bar, una zona d'attesa punteggiata di tavolini per le consumazioni in piedi. Il Light Bar, da cui proviene la retroproiezione, mette in pratica molto bene le tendenze esperienziali di Starck. Alti soffitti liberi, ciascuno dipinto di un colore diverso, pavimenti di lastre nere e strette panche bianche per le consumazioni creano un'atmosfera afosa da cantina. L'impatto dei vuoti di colore brillante sopra la testa (il rosso è quello che meglio riunisce gli avventori) ha un effetto persistente.
Le camere possiedono un'atmosfera riposante di studiata nitidezza. L'insieme di piani di onice, sedie di Lucite, televisori/mobile bar a forma di croce, tende pieghettate che fungono da porte d'armadio, bagni di arenaria con lavelli e vasche centrali di porcellana, è composto con maestria, considerando le dimensioni limitate di ogni spazio. Sono di grande aiuto le finestre vetrate dal pavimento al soffitto. Sopra il letto, l'impianto di illuminazione ambientale vi invita (con un cartello) a "scegliere la luce che più vi si confà" tra tutti i colori dello spettro e a contribuire alle trasformazioni della facciata dell'albergo. Schrager adora questo particolare: "Il mio colore favorito?" scherza "Il rosso prima e il blu dopo". "Non disturbare" è indicato da una coroncina di margherite che spesso gli ospiti si portano via. Le stanze del primo piano hanno dei giardini sistemati negli angoli, così che la stanza è letteralmente avvolta da un minuscolo giardino personale pieno di edera con mobili di teak: il vostro piccolo, effimero pezzo d'Inghilterra in questo luogo di effetti contraddittori, lo spazio teatrale/di servizio "anti-marchio" dell'albergo dell'arte contemporanea.

Seeing St Martins Lane, *a new 7 storey, 204 room hotel north of the English National Opera on the street of the same name, subtly jolts your cultural bearings. Loosely veiled with coy net curtains, big-scaled entrance, suggesting a corporate headquarters – and a fun public place, warm and accessible, a playground, yet not easily located mentally. From the street at night, it's a light show. The facade of this modernist 1960s block, formerly the home of a major advertising agency, is dominated by large frameless bedroom windows edged by a faint coloured glow. Once in a while, the colour of one changes hue and depth. (A guest has adjusted his interactive bedhead light, and a nanosecond later, it's changed again).*
This is the latest scheme of American hotel and club entrepreneur Ian Schrager, whose projects are 'polished' to completion to ensure that they adhere to stringent standards, which of course includes "manifesting the cultural Zeitgeist" for a "specific, itinerant tribe of world travellers". He has famously worked with Philippe Starck, the designer, before. The duo's earlier collaborations on the Royalton and Paramount Hotels in central Manhattan in the late

3

1

2

1980s in particular were part of a new breed of innovative, expressionist interior design classics. They also received global recognition and acclaim for the trendsettings delano in Miami and Mondrian in West Hollywood. Glancing around the new hotel, it is clear to the visitor that, working together, they provide object lessons in the discipline (and commerce) of aesthetic pleasure. Starck injects his whole design with visual puns, with his "sense of encounter". A three quarter length pale blue net curtain hangs along the interior of the clear glazed facade. Below, a mysterious succession of busy legs can be seen marching up and down. An oversized revolving door with yellow glass panes spins on its pivot, and two young bellboys attired in simple v-neck jerseys like schoolboys usher you into the lobby. Bright yellow fluorescent walls, punctuated by underlit columns, open up the most public part of the scheme. An asymmetrical 'carpet' of light projected onto a sleek limestone floor beckons you towards a far video wall. The stage set logic behind this space brings an array eclectic seating – banquettes and stools – around the perimeter. Even a desk in tulipwood for the concierge, styled like a Louis XV bureau, is planted next to the lobby desk itself, housed inside a larger yellow perspex case. The Asia de Cuba restaurant, precociously styled in a different way, mixes its references, and your sense of space and geography around a series of columns, eccentric reference points in an otherwise uncluttered two level space. These are styled (by Michael Howells), and will change regularly. Some feature rows of books, miniature tvs, tiny globes and curios; others flowers, plants and photographs. Starck's yellow bouclé upholstered, horseshoe shaped banquettes against the back wall allow parties of eight generous views. Waiting guests sample varieties of rum from the tiny Rum Bar, a stand up area dotted with lean-on tables. The Light Bar, from where the back projection comes, makes Starck's experiential leanings work very well. High void ceilings, each painted a different colour, black slate floors and narrow white drinking benches create a sultry 'cellarbar'. The impact of voids of glowing colour above the head – red being the most effective in gathering people – has a lingering effect. The guest rooms have a restful atmosphere of studied purity. An ensemble of onyx desktops, Lucite chairs, cross shaped tv/drinks cabinets, pleated curtains that act as closet doors; limestone bathrooms with moulded porcelain sinks and freestanding baths, is deftly arranged. considering the small size of each space. Floor-to-ceiling glass windows help a lot. Above the bed, the ambient light installation invites you (with a sign) to "light your mood" with any colour across the spectrum, and contribute to the changing facade of the hotel. Schrager loves this feature: "My favourite colour?" – he jokes – "red before, and blue afterwards". "Do not disturb" is denoted by a daisy chain, often taken away by the guests. The first floor garden rooms have patio gardens built into their corners, so each room is literally wrapped around a tiny, ivy filled, personal garden space with teak furniture – your own, temporary little piece of England in this place of contradictory effects, the 'anti-brand' theatre/service space of the contemporary art hotel.

1 Nel bagno un particolare del miscelatore sul lavabo di porcellana.
2 I bagni hanno pareti ricoperte di arenaria portoghese e vasche centrali progettate da Stark.
3 Nelle stanze da letto ci sono stretti ripiani di onice, sedie di Stark in Lucite, tende pieghettate che fungono da tende alla veneziana incorporate nelle finestre, funzionanti a magnete.
4 In ogni camera un dispositivo interattivo a luce colorata, collocato sopra il letto e programmato per cambiare colore su tutto lo spettro, permette di personalizzare l'atmosfera degli spazi bianchi.

***1** In the bathroom, sinks and vanity units in moulded porcelaine.*
***2** Bathrooms have Portugese limestone walls and Stark's freestanding bathtubs.*
***3** Bedrooms include narrow onyx desktop, Stark's Lucite chair, pleated curtains that acts as within-window venetian blinds that work by magnet.*
***4** In each of the bedrooms, an interactive coloured light feature positioned above the bed, and programmed to change colour through the spectrum, allows the atmosphere in the white spaces to be adjusted.*

3

4

MARC NEWSON

Intervista di *Interview by* Lucy Bullivant

Non vedo differenze tra un'auto e un apribottiglie. Per me è tutto design
I can't see a difference between a car and a bottle opener. It's all design to me

La romantica immagine di Marc Newson diffusa dai media è quella di un surfer senza età, un designer legato all'audacia dell'era spaziale; ma rischia di diventare uno stereotipo che trascura l'importanza della sua sensibilità nei confronti delle possibilità umane, materiali e tecnologiche del design. Classificare il suo design come organico lo spinge a sottolineare con passione la sua dedizione alla simmetria e le qualità ludiche che si manifestano in tutto il suo lavoro, materializzazione di uno spirito in sintonia con i piaceri quotidiani e con la vita della cultura. Tutto ciò che affronta, e sempre più si cimenta con il progetto di veicoli, viene analizzato a fondo e ricostruito, in un processo profondo che raggiunge evidenti risultati di leggerezza e di libertà.

Marc Newson's romantic media image is of an ageless surfer, a designer bracketed in with the audacity of the space age, but it's prone to be a typecasting identity that overlooks the sheer incisiveness of his grasp of the human, material and technological possibilities of design. Attributing to him an organicism in his design provokes him into passionately affirming his commitment instead to symmetry, and playful qualities that manifest themselves throughout his work, embodying a spirit attuned to day to day pleasures and cultural life. Everything that comes his way, and increasingly he's tackling vehicle design, gets throughly scrutinized and reconstituted, a deep process achieving perceptually light and unhindered results.

In questo periodo ti senti di lanciare nuove sfide nel campo del design? Hai ancora l'aria di voler rifare il mondo. Con l'età ti senti motivato da un tipo particolare di complessità?
Il mio primissimo desiderio, da ragazzo, era progettare di tutto, in modo da essere circondato da tutte le mie cose e non doverle comprare. No, non mi sento limitato da fattori di scala e tipologie. Per me è tutto design. Pensa che non ho cominciato con una formazione da designer, ma da progettista di gioielli. Non vedo differenze fondamentali tra un'automobile e un apribottiglie.
In realtà l'automobile è più complessa, l'apribottiglie potrebbe essere più tecnico, perché lo sviluppo di nuovi tipi di plastica e di polimeri apre moltissime possibilità radicali.
Il modo in cui un'automobile funziona, però, con un motore a combustione interna, non è propriamente un'invenzione moderna.

Insomma la 021C, il tuo nuovo progetto d'automobile per la Ford, non rivoluziona gli elementi fondamentali dell'identità dell'autoveicolo. Qual è il suo senso?
Benché la produzione di serie non presenti alcuna difficoltà sostanziale, si tratta di un *concept car*. È un progetto varato dalla Ford negli Stati Uniti e realizzato a Torino. Per la mia mentalità, vederla dal vero rivela più cose che non in fotografia, ma ho dovuto rispettare, da ogni punto di vista, meno vincoli di quanti ne avrebbe dovuti affrontare un car designer. Non ero proprio costretto a seguire l'immagine di marca. La cosa stupenda è che ho progettato ogni singolo componente dell'automobile, sia quelli che si vedono sia quelli che non si vedono. Di solito le automobili vengono progettate da un gruppo di designer specializzati, mentre il risultato del mio *concept car* è più coerente, perché ho progettato tutto. Per esempio il modo in cui l'intero cruscotto si sposta in su e in giù, l'aspetto semplice di ogni cosa, si può ridurre ai minimi termini; dimostra quanto può essere semplice una vettura. Ho dedicato enorme attenzione ai particolari, cercando di costruire l'auto come avrei costruito un orologio, solo in scala maggiore. C'è voluto un sacco di tempo. Il mio obiettivo era progettare una macchina speciale, divertente, allegra, non reinventare la ruota o cercare apertamente di essere originale. Non è sicuramente un giocattolo, è un veicolo perfettamente funzionante.

Vuoi rivolgerti, in modo più diretto e sensuale, a un settore di utenti presumibilmente non soddisfatto, oggi come oggi, dall'industria automobilistica. Perciò l'operazione è motivata da stimoli molto personali, come tutte le tue opere?
Sì. L'automobile è progettata per rivolgersi, su un livello piuttosto emotivo, a individui più sensibili e intellettualmente aperti. Personalmente mi riuscirebbe difficile comprare un'automobile nuova oggi scegliendola tra quelle che sono sul mercato. Molto di ciò che faccio nasce dall'insoddisfazione. Il mio punto di partenza è progettare qualcosa che personalmente acquisterei volentieri e di solito non trovo cose che mi piacciano. Lo stimolo è la voglia di progettare di tutto, ma ancor di più, la sfida di voler sapere come funzionano le cose.

A quanto pare è il tuo unico metodo di lavoro. Sviluppi un progetto che esiste nella tua mente nella sua totalità. Quale credi possa essere il tuo contributo al progetto aeronautico, una frontiera completamente nuova per te?
Non lo so, ma mi hanno sempre interessato molto gli oggetti che si muovono e vedo che mi sto tuffando nel settore dei veicoli, aumentando le mie conoscenze su ogni aspetto di questo settore. Non sono interamente soddisfatto di progettare solo prodotti domestici. Mi piacerebbe frequentare Burt Rutan, il celebre ingegnere aeronautico americano indipendente e autodidatta.

Nel caso della bicicletta direi che hai seguito un'impostazione molto scientifica e responsabile dal punto di vista progettuale, dico bene?
Nel mio progetto ero totalmente concentrato sulla bicicletta, in termini progettuali, in fatto di telaio. Il brief mi imponeva di rispettare certi parametri di

dimensione, di peso e ovviamente di costo. Oltre che innovativo, il risultato può anche tradursi in una maggior leggerezza, dato che il telaio è di alluminio superformato, cioè di alluminio formato sotto vuoto. Tutto il telaio è incollato, non saldato. I telai di bicicletta per molto tempo sono stati costruiti con i tubi e, più o meno nell'ultimo decennio, con materiali compositi. Qui l'impostazione è diversa. Il processo nasce dalla corretta formulazione della lega e dello spessore del materiale, un processo molto costoso come ogni fabbricazione di lastre metalliche, dove il telaio ha il corretto rapporto peso-resistenza. Penso che lo si possa usare in una quantità di applicazioni, anche per biciclette olimpioniche da circuito, per esempio. In ogni caso è più che altro un esperimento – un'esperienza –
ed è il primo passo verso risultati potenzialmente interessanti. Il progetto aveva un carattere in larga misura ingegneristico ed ero unito al committente da intenti ideali. Si spera sia sempre così, ovviamente.

Credi veramente nel valore della contaminazione culturale?
Qualunque tipo di contaminazione è salutare. Secondo la mia esperienza i car designer tendenzialmente non si interessano molto alla cultura contemporanea. Il mio quadro di riferimento è la cultura contemporanea. Ho sempre viaggiato e ho vissuto e lavorato in città cosmopolite di tutto il mondo.

Evidentemente tu ritieni che si debba operare sul luogo della produzione. Hai passato anche otto mesi in Italia, all'inizio di quest' anno, durante la produzione del *concept car* della Ford. È il modo migliore di agire?
Se si è l'autore del progetto, se ne sa più di chiunque altro, e il potenziale di fraintendimento è enorme. Quindi si ha la responsabilità di seguire l'intero processo dall'inizio alla fine. Bisogna essere perfetti, non ci sono scuse. I committenti con cui si lavora affrontano dei rischi, ne sono cosciente, e anch'io tutelo i miei eventuali rischi. È importante ottenere rispetto e non lasciarsi sminuire. Ho sempre combattuto l'immagine pubblica che mi dipingeva unicamente come uno stilista. Non mi piace lasciare che un produttore interpreti e dissezioni il mio progetto per cercare di farlo funzionare, magari introducendo tecniche estranee che non ho previsto.

Secondo te non c'è alternativa: il lavoro deve essere sotto il tuo controllo personale, non è vero?
Sì, sono un patito del controllo completo. Nella mia testa vedo in un certo modo e quindi si deve fare in quel modo. Mi rendo conto dei costi, è una parte essenziale e interessante dell'insieme del processo. Fa tutto parte dell'essere un designer competente.

Sei un ammiratore di Jasper Morrison perché è riuscito a creare un linguaggio visivo, un segno personale coerente, cosa che si può dire anche di te. Anche lui lavora per Alessi. Che cosa guadagna un'azienda dalla collaborazione con voi due in tutti questi prodotti essenziali, quasi generici?
La collaborazione di Alessi con noi due esprime un approccio particolare, forse più riflessivo. Le nostre opere hanno una forte identità, entrambi lavoriamo come progettisti singoli. Io ho alcuni collaboratori, ma tutta la progettazione è lavoro mio. Preferirei ritirarmi su un'isola deserta piuttosto che assumere dei progettisti per sostenere un'organizzazione più grande. Avere uno studio più grande non mi interessa, tutto qui.

Che vantaggi trai dalla stretta frequentazione di differenti generi di design?
Complessivamente quel che traggo dal largo ventaglio dei miei incarichi è l'occasione di imparare nuovi processi. La possibilità di progettare un'automobile, un orologio da polso, una bicicletta, l'interno di un jet è interessante, e non solo perché si progetta qualcosa mai progettato prima.

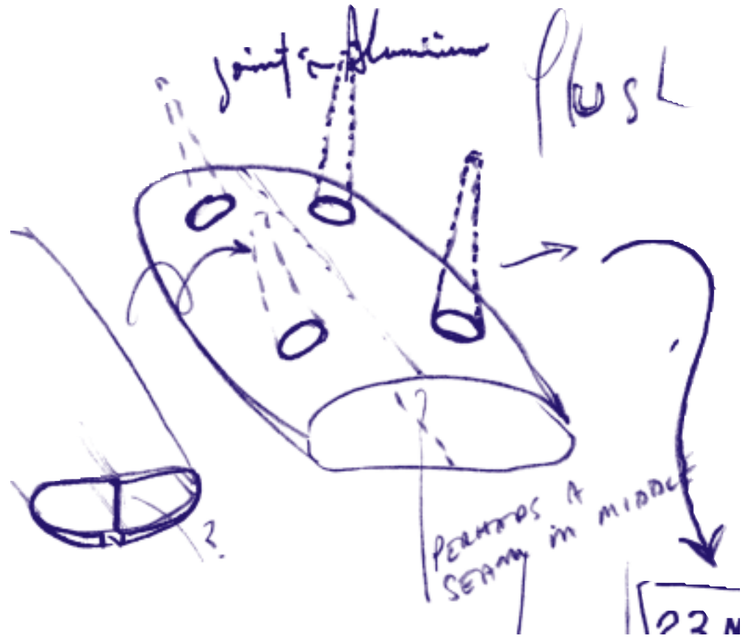
Il tuo progetto degli orologi Ikepod si basa sulla familiarità con la tecnica dell'orologeria che risale alla tua infanzia. È un caso diverso dal progetto della maggior parte dei cosiddetti orologi "di moda"?
Tutti gli orologi che ho disegnato per Ikepod parlano tanto di qualità e funzionalità quanto di design. Abbiamo preso la decisione consapevole di usare i movimenti meccanici sia da un punto di vista tecnico sia commerciale. Se vuoi essere preso sul serio in questo settore non puoi essere tradito dagli aspetti tecnici. Proprio per questo Ikepod è equiparabile perlomeno al prodotto migliore che si può trovare sul mercato. A questo punto il design diventa il nostro unico vantaggio. Diversamente da moltissimi produttori di orologi pretenziosi, penso che il livello del nostro design e della nostra direzione artististica sia ragionevolmente superiore in ragione della sua coerenza.

L'interno di un jet è un contributo di enorme valore a questo settore trascurato dell'architettura d'interni, ma in generale mi pare di capire che ti sei allontanato dalle tue precedenti motivazioni in fatto di progetto di interni, dopo grandi successi del calibro del ristorante Coast di Londra. Due anni fa volevi mantenere la massima apertura in termini di gamma di incarichi. Ora sei in grado di scegliere?
Beh, la Canteen di SoHo, a New York, terminata l'autunno scorso, è stata un lavoro rapidissimo, ma la mia parte come progettista era più indiretta a causa della richiesta di altri progetti nello stesso anno, come l'automobile. Più che altro si trattava di collocare gruppi di prodotti progettati da me in uno spazio aperto. D'altra parte André Balasz, per cui sto progettando un bar nel nuovo Standard Hotel di Los Angeles, mi chiede un'idea più completa. È vero, il progetto di interni non mi interessa più come una volta, perché secondo me il risultato non è mai né soddisfacente né coerente. Di solito portano via un sacco di tempo ed è facile perdere il controllo assoluto sul risultato finale.

La tua carriera si sta spostando oggi in direzione dell'ingegnerizzazione e dei prodotti ad alta tecnologia, anche se hai sempre insistito molto sull'utilizzo delle tecnologie contemporanee e dei nuovi materiali. Questa propensione alla tecnica risale alla tua infanzia, no?
Da ragazzo costruivo e mettevo insieme cose come tavole da surf, go-kart, moto. L'Australia sotto questo aspetto è un posto strano, c'è una grande tradizione di invenzione e le persone più interessanti progettano oggetti nel garage di casa. Così era in famiglia: mio zio 'truccava' le auto per aumentarne le prestazioni. Mio nonno e gli otto componenti della sua famiglia erano carpentieri, immigrati dalla Grecia. Crescendo in quest'ambiente, ho assorbito delle cose per osmosi. Quando mi iscrissi all'Istituto d'Arte, non volli studiare arte ma scelsi oreficeria e scultura perché così potevo fabbricare qualcosa, era un apprendistato in quella direzione. L'Istituto d'Arte inoltre mi permetteva di realizzare ciò che volevo. Perciò ho un'impostazione fortemente tecnica, sono in grado di smontare un orologio oppure un'automobile e poi rimontarli. Ora la mia officina è il computer e tutti i miei utensili sono lì dentro. Ma sono profondamente convinto che, prima di realizzare un progetto, bisogna sapere che aspetto avrà. Il computer per me non è uno strumento di progettazione, è solo un attrezzo, per quanto indispensabile sia diventato. Avrei potuto dedicarmi al software ma, se l'avessi fatto, mi ci sarei immerso completamente. Ho preso la decisione cosciente di tenere le distanze. Ho già detto che mi piacerebbe avere un grande studio, ma che per la stessa ragione sarebbe pericoloso. E così lavoro con persone esperte di programmi CAD che sono la mia interfaccia per arrivare alla realizzazione dei progetti. In fatto di processo di realizzazione dei miei progetti, le tecniche di prototipazione rapida stanno diventando la norma. Il livello del controllo e della tecnologia mi interessa molto perché permette di procedere senza soluzione di continuità – e senza bisogno di costruire prototipi potenzialmente imprecisi – dall'idea direttamente all'oggetto.

**Come concili la tua vita professionale con il resto del tempo? Hai acquistato un appartamento a Londra e oggi possiedi uno studio ben gestito con molti collaboratori ai confini tra SoHo e Mayfair.
A quanto pare hai realizzato la sistemazione più solida di tutta la tua carriera. Il che significa che sei più libero in entrambe le sfere della tua vita?**
Cerco di divertirmi e quindi tutti gli anni mi ritaglierò il tempo di fare cose diverse come lo *snowboarding*, per esempio. Per me lo studio è un grande vantaggio ma credo di pensare i miei migliori progetti a casa o in aereo. Ho anche bisogno di pause. Considero la mia vita creativa come una foresta: una volta che hai tagliato gli alberi, devi lasciare tempo e spazio perché ne crescano di nuovi, non puoi volerne immediatamente degli altri.

Molto di ciò che faccio nasce dall'insoddisfazione. Il mio punto di partenza è progettare qualcosa che acquisterei volentieri e di solito non trovo cose che mi piacciano.
A lot of what I do is born of dissatisfaction. My entry point is still that I design something that I would personally like to buy, and I usually can't find things that I like.



Marc, do you feel drawn to particular types of design challenges these days? You still seem to want to replace the whole world. Are you motivated by a particular kind of complexity as you become older?
My early desire as a kid was to design one of everything so I would be surrounded by all my own stuff, and I wouldn't have to buy it. No, I don't feel restricted by scale or by typologies. It's all design to me. Remember that I didn't originally train as a designer, but as a jewellery designer. I can't see a fundamental difference between a car and a bottle opener: in fact, while a car is more complex, the opener could be more technical, because of the development of new types of plastics and polymers that provide a lot of radical possibilities.
The ways cars work, with an internal combustion engine, is not exactly a modern invention.

So the 021C, your new car design for Ford, doesn't turn the basic identifying elements of a car inside out. What does it aim to do?
Although there isn't anything fundamentally difficult about producing in series, it was a concept car. It was a project initiated by Ford in the States, and made in Turin. As far as my approach goes, seeing it in reality is more revealing than the photographs taken, but I was far less constrained in every aspect than a car designer would have been; I didn't exactly have to play the corporate line. The great thing was that I got to design every single element of the car, both what you see and what you don't see. Generally cars are designed by a number of automative designers, whereas the result with the concept car is more coherent because I'm designing everything. For instance, the way the entire instrument panel moves up and down, the simple way everything looks, it's so reduced; it shows how simple a car can be. I paid an enormous amount of attention to the details, trying to build the car like I would a watch, only scaled up. It took up a lot of time. My aim was to design a cool, funny, happy car, not to reinvent the wheel, or consciously strive for originality. It's definitely not a toy, it's a fully functioning vehicle.

You want to make an appeal on a most direct, sensuous level to a set of consumers who are arguably not being catered for right now by the automotive industry. So it's motivated by very personal stimuli, like all your work?
Yes. It's designed to appeal on quite an emotional level to more sensitive, open-minded individuals. I'd personally find it difficult to buy a new car right now from what exists on the market. A lot of what I do is born of dissatisfaction. My entry point is still that I design something that I would personally like to buy, and I usually can't find things that I like. It's stimulated by wanting to design everything, but more by the challenge of wanting to know how things work.

This seems to be the only way you can work. You evolve a design that exists in its totality in your head. So what do you believe you can contribute to aeronautical design, which is a whole new frontier for you?

In questa pagina: in alto, schizzi preparatori per il tavolo in alluminio *Event Horizon* (1992). In basso, Newson ha progettato vari modelli di orologi per Ikepod, tra i quali il modello *Hemipode* (1996) cui si riferiscono questi schizzi.

On this page: top, study sketches for the aluminium table Event Horizon *(1992). Bottom, Newson has been designing different clocks' models for Ikepod;* Hemipode (1996)*, to whom theese sketches belong, is one of them.*

Considero la mia vita creativa come una foresta: una volta che hai tagliato gli alberi, devi lasciare tempo e spazio perché ne crescano di nuovi, non puoi volerne immediatamente degli altri.

My creative life I view as a forest: once the trees are cut down, you need to allow time and space for new ones to grow, you can't immediately demand replacements.

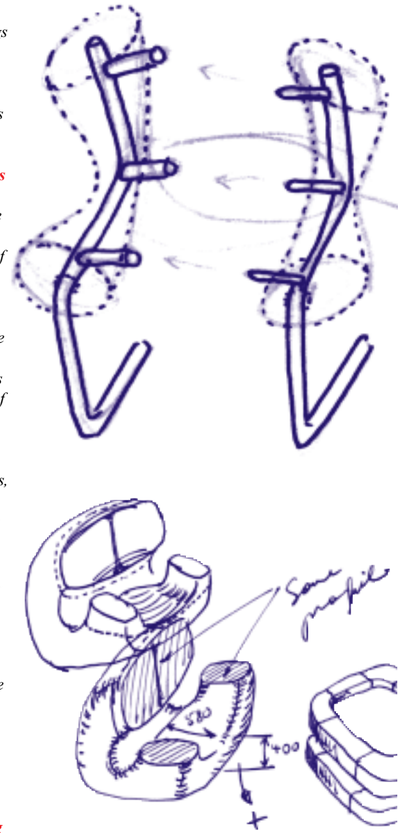
I've no idea, but I've always been very interested in things that move, and I can see myself immersing myself in vehicles, learning more about every aspect of this area. I'm not completely satisfied by designing only domestic products. I'd love to hang out with Burt Rutan the famous American maverick, self-taught, aeronautical engineer.

With the bicycle, I'd say you are being quite scientific as well as design conscious in your approach, am I right?
In terms of my design I was totally preoccupied with bike in design terms with the frame. My brief was to stay within certain parameters such as size and weight, and of course cost. As well as being innovative, the result may well be a little bit lighter, as the frame is made from superformed aluminium, which is vacuum formed aluminium. The entire frame is glued, not welded. Bicycle frames have been made out of tubes for a long time, and from composite materials for maybe the last decade. This is another approach. The process is achieved by means of the correct alloy and material thickness, a fairly expensive process like any fabrication of sheet metal, when the frame has the right weight-strength ratio. I could imagine it being used for a variety of applications, even an Olympic track bike, for instance. In any case it's more about the experiment – the experience – and this is the first step towards some potentially interesting results. The project was really very much about engineering, where I and the client came together with idealistic aims. That's hopefully always the case, of course.

Do you strongly believe in the value of a cross-cultural approach?
Any kind of cross-pollination is healthy. In my experience car designers tend not to have as big an interest in contemporary culture. My frame of reference is contemporary culture. I've always travelled, and lived and worked in cosmopolitan cities across the world.

You clearly believe in being active at the site of production. You even spent eight months in Italy during the production of the concept car for Ford earlier this year. This is very immersive. Is it the best way?
If it's your design you know more about it than anyone else, and the potential for misinterpretation is enormous. You therefore have a responsibility to follow the entire process from beginning to end. It has to be perfect, there's no excuse. Clients you're working with are taking risks, I'm aware of this, and I'm also protecting my own risk. It's important that you command respect, and don't allow yourself to be fobbed off. I've always struggled with the public perception that I am only a stylist. I wouldn't be happy to let a manufacturer interpret and dissect my design to try to make it work, perhaps introducing alien techniques that I haven't specified.

You easily justify your determination to lead your work through personal control, since you argue that there is no alternative, isn't it?



In questa pagina: in alto, schizzi preparatori per *Komed chair* (1996), struttura d'acciaio e imbottitura.
In basso, schizzi per *Bumper Bed*, con imbottitura in espanso (1997).

On this page: top, study sketches for Komed chair *(1996), with steel structure and upholstery. Bottom: sketches for* Bumper Bed, *upholstered foam (1997).*

Yes, I'm a complete control freak. I see it in my head in a certain way, so therefore it has to be built that way. I know about cost, it's an essential and interesting part of the entire process. This is all part of being a competent designer.

You admire Jasper Morrison for having successfully created a visual language, a consistent hallmark, which you also share. He too works with Alessi. What does the company gain from its collaboration with the two of you on all these essential, almost generic domestic products?
Alessi's collaboration with us represents a more restrained and perhaps considered approach. Our work is strongly identifiable, and both of us work as sole designers. I have people working with me, but I insist on doing all the design work, that's my job. I'd rather go and live on a desert island instead of employing designers to do the work to support a larger organisation. I'm just not interested in having a larger company.

How does your close exposure to different design typologies benefit you?
What I get out of the wide ranging nature of my commissions overall is the chance to learn about new processes. The ability to design a car, a wristwatch, a bicycle, the interior of a jet is exciting, but it's not just about designing something you haven't designed before. On a conceptual level, though, it will perhaps be much easier to design a car next time.

Ikepod brand is based on a familiarity with watch building that goes back to childhood. This is not the case with the design of most so called 'fashion' watches?
All of the watches I've designed for Ikepod are as much about quality and function as design itself. We made a conscious decision to use mechanical movements both from a technical and a commercial point of view. If you want to be taken seriously in that business you cannot be let down by any technical aspects. In that respect, Ikepod is at least as good as the best product on the market. At this point, design becomes our unique advantage. Unlike a lot of high end watch manufacturers, I think the level of our design and art direction is reasonably superior in terms of its coherence.

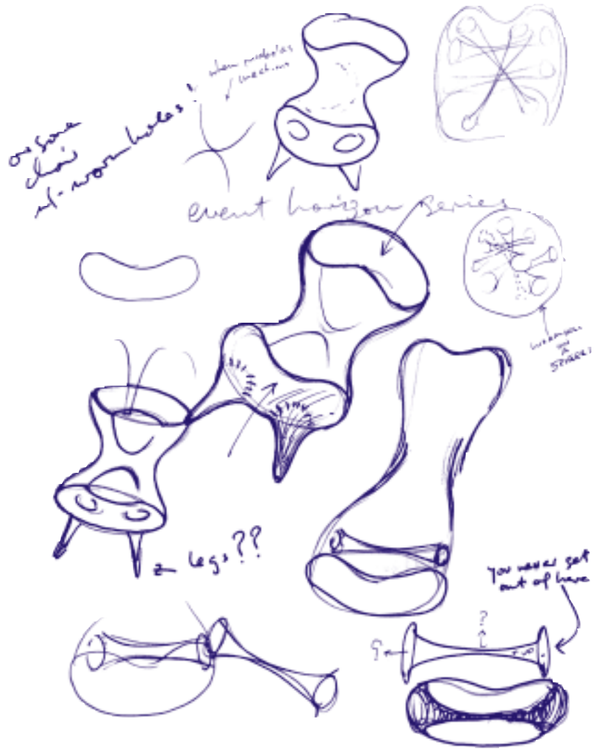
The jet interior is a hugely valuable contribution in this neglected area of interior design, but in general I detact that you've moved away from your earlier motivation to design interiors, after the big success of Coast restaurant in London, and others. Two years ago you wanted to keep everything open in terms of range of design commission. Are you able to choose now?
Well, the Canteen in SoHo in New York, which was finished in the autumn, has been an instant hit, but my role as designer there was more distanced because of the demands this year of other projects, such as the car. It was more a case of placing lots of my products in an open space. On the other hand, André Balazs, for whom I'm designing a bar in his new Standard Hotel in LA, is requiring a more complete concept. It's true, I'm not as interested in designing interiors as I was, because for me the results are simply never as satisfying or coherent. They often take huge amounts of time and you can easily lack absolute control over the final result.

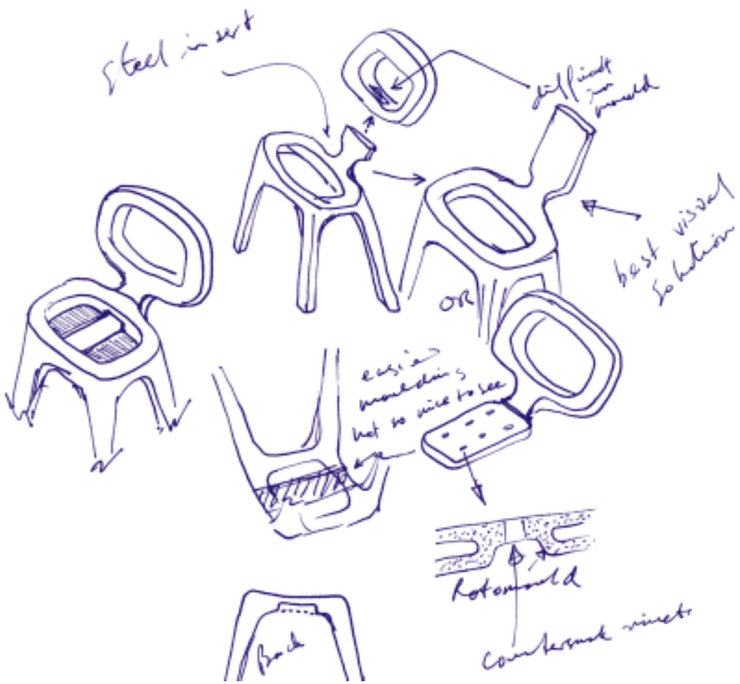
Your career's now moving towards engineering and high technology products, but I think you've always been deeply proactive when it comes to exploiting contemporary technical processes and new materials, pushing the boundaries of processes. This technical facility goes right back to your childhood, doesn't it?
As a kid I always built and engineered things like surfboards, go-karts, bikes. Australia is an odd place in that sense, it's got a great tradition of invention, with some of the most inspiring people just designing things in their sheds. My family did: my uncle built hot rod cars. My grandfather and his family of eight were carpenters, immigrants from Greece. Growing up in this environment, I picked things up by osmosis. When I went to Art School I didn't study art but I chose jewellery and sculpture because I could build things, it was an apprenticeship in that sense. Art School also let me do what I wanted. So I have a strong technical aptitude, I can pull a watch or a car apart and put it together. Now computers are my workshop and all my tools are there. But I feel strongly that with a design, you've got to know how it looks before you build it. The computer for me is not a design aid, it's only a tool, however indispensable it's become. I could learn the software, but if I did, I'd become completely immersed. I make a conscious decision to keep a distance. I've said before that I'd love a workshop, but it would also be dangerous for the same reason. So instead I work with people who're experts in CAD software, who're my interface in getting things done. When it comes to the process of realising my designs, rapid prototyping procedures are becoming the norm. The level of control and technology really excites me because it allows you to progress smoothly – and without the need to craft potentially inexact prototypes – from concept to object.

How do you balance your professional life with the rest of your time? You've bought a flat in London, and now have a very large, well run studio with a number of support staff on the boundary between SoHo and Mayfair, so you seem to have built the securest set up of your entire career to date. This surely means you also have more freedom in both areas of your life?
I want to try to have fun, so I'll make time every year to do things like snowboarding, just to give you one example of what I do when I'm not working. The studio's a great boon to me, but I still find I do my best design at home or on a plane. I also need a lot of downtime. My creative life I view as a forest: once the trees are cut down, you need to allow time and space for new ones to grow, you can't immediately demand replacements.

In questa pagina: in alto, schizzi per *Orgone chair* (1993).
In basso, schizzi di preparazione per la *Coast Chair*; di questa sedia, commissionata nel 1995 per un ristorante, Newson dice: "Ho dedicato parecchio tempo a pensare alla forma: la forma di uno schermo televisivo. Ma la sedia, come tutto il ristorante, in realtà si gioca nella mescolanza di materiali nuovi e vecchi. C'è una struttura di rovere tradizionale che però contiene un'imbottitura di poliuretano".

On this page: top, sketches for Orgone chair *(1993). Bottom, study sketches for* Coast Chair*; about this chair, commissioned in 1995, Newson said: "The shape is one that I'd been thinking a lot of time, a TV screen shape. But the chair, like the whole restaurant, was really about mixing old and new materials. There's a traditional oak base, but with polyurethane flexible cushioning inside it".*





Domus 823 Febbraio *February*'00

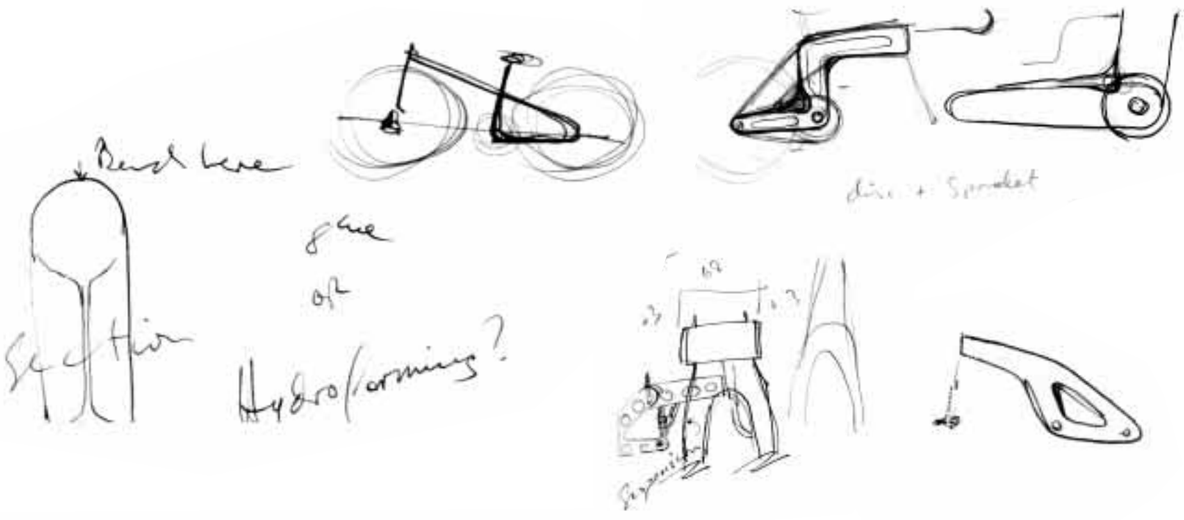
BICICLETTA, *BICYCLE* 1998-99

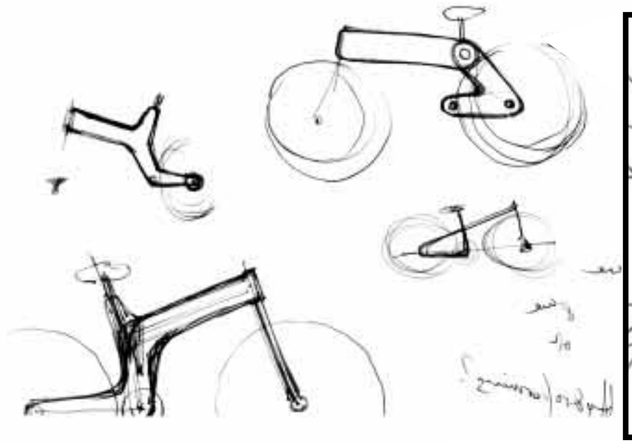
Produttore *Manufacturer*: Biomega

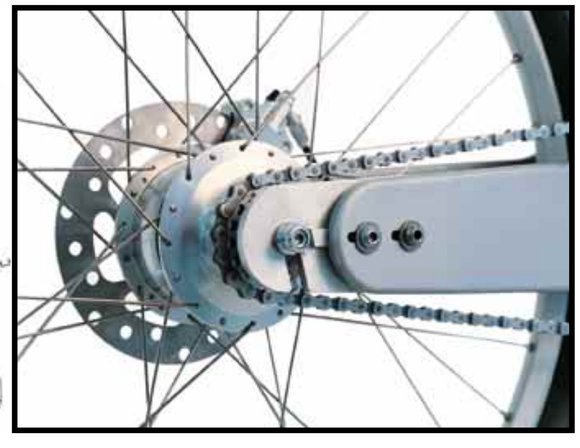
Designer: Marc Newson

"La Biomega è un piccolo produttore di biciclette danese da poco in attività, e questa bicicletta sarà il primo prodotto che porterà sul mercato: una bici da città dotata di tutti i componenti più aggiornati". Il telaio è di alluminio, realizzato con un nuovo tipo di processo detto 'superformatura', che prevede, invece della saldatura, l'incollatura dell'intero telaio.

"Biomega is a small start up Danish bicycle company, and the bike will be the first of their products on the market, an urban bike with all the latest components". The frame is made in aluminium, in a new process called superforming, in which the entire frame is glued, not welded.





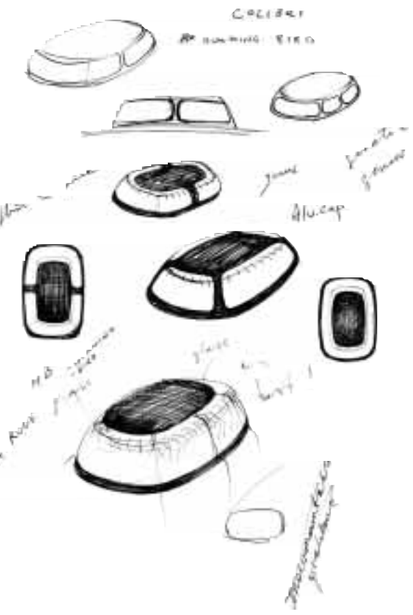


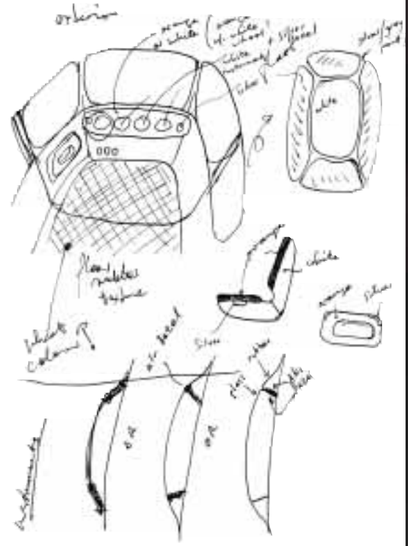
CONCEPT CAR 021C, 1999

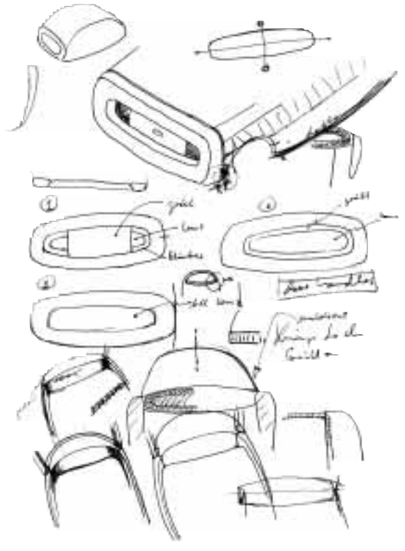
Designer: Marc Newson
Produttore *Manufacturer:* Ford
Realizzato presso lo stabilimento Ford Ghia di Torino.
Produced at Ford's Ghia factory in Turin.

"Hanno detto che è graziosa. Suppongo perché ricorda a chiunque un'automobile, perché dal punto di vista iconografico è molto automobile in un modo ingenuo. È comoda per la funzionalità dell'apertura delle porte e per le dimensioni della 'serra' (lo spazio dell'abitacolo sopra la linea dello sterzo). Le proporzioni dello spazio interno sono molto buone rispetto alle dimensioni complessive dell'auto. C'è essenzialmente meno confusione perché ho tenuto sotto tono il design. Non abbellisco niente. Faccio attenzione alle cose cui bisogna badare, non a una stupida ellisse che interseca la plancia in modo casuale". Il prototipo (che comprende un set di valige prodotto da Prada e cuscini di B&B Italia) verrà esposto quest'anno al Detroit Motor Show, al Design Museum di Londra e nel corso di un'importante manifestazione di design europea.

"It's been called cute, I suppose because it reminds everyone of a car, it's iconographically very car-like in a naive way. It's more comfortable because of the functionality in the way the doors open very easily, and the size of the 'greenhouse' (the cabin space above the line of the steering wheel). The proportion of space inside is quite good in relation to the size of the car itself. There's substantially less confusion because I've pared down the design. I'm not embellishing anything. I'm drawing attention to the things that need to be focussed on, not some dumb ellipses that intersect the instrument panel in pointless ways". The concept car (which includes luggage produced by Prada and cushions by B & B Italia) will be shown this year at the Tokyo and Detroit Motor Shows, the Design Museum, London, and at a major design event in Europe.







Marco Ferreri

Testo di Maria Cristina Tommasini
Fotografie di Ramak Fazel

Text by Maria Cristina Tommasini
Photographs by Ramak Fazel

Bella da vedere, pratica da riporre. Titi, scopa con custodia

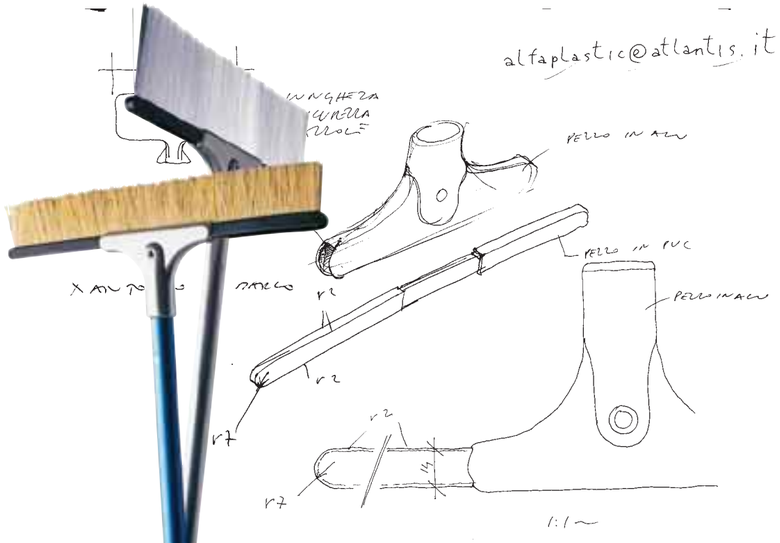
Nice to look at, practical to keep. Titi, broom with case

Alcuni strumenti d'uso quotidiano non hanno diritto di esistere in casa se non nascosti. Si adoperano, si consumano, si buttano senza averli mai veramente scelti. Analogamente a quanto accaduto per altri oggetti quotidiani, la scopa con custodia disegnata da Marco Ferreri per Indarte aiuta a riscoprire il valore degli strumenti più umili e a dare loro la dignità che meritano.

There are some household goods that have no right to exist in the house unless hidden from sight; they are used, consumed and thrown away without ever having really been chosen. Similarly to what has been happening to other such humdrum commodities, the broom with brush-case, designed by Marco Ferreri for Indarte, is helpful in rediscovering the value of our humblest utensils and giving them the dignity they deserve.

"La suocera di Mario aveva un problema: dalla sua casa erano spariti lo sgabuzzino e gli armadietti della cucina destinati a spazzoloni e detersivi. Non sapeva più dove riporre la scopa. Pensò di ricavare un po' di spazio in un armadio, ma il suo senso dell'igiene le impediva di trovare accettabile questa soluzione. In mancanza di meglio, decise di coprire la scopa con un cappuccio. Chiuse l'armadio con disagio… ".
Quasi tutte le favole hanno un prologo e anche quella di Titi, la scopa con custodia, ha il suo. Perché, a quanto dice Marco Ferreri, il progetto di Titi è nato proprio da questo spunto: togliere la scopa dalla clandestinità e renderla un oggetto bello da vedere. Alcuni strumenti d'uso quotidiano non hanno diritto di esistere in casa se non nascosti. Si adoperano, si consumano, si buttano senza averli mai veramente scelti. Qualcuno regalerebbe mai una scopa (o un'asse da stiro oppure un secchio) pensando di donare qualcosa di bello oltre che utile? Una scopa ben disegnata, e (alla prova) estremamente funzionale, può far cambiare idea. Non perché gli oggetti senza autore siano privi di personalità (una scopa di saggina ha una sua intrinseca bellezza!), quanto perché dare una veste nuova a uno strumento scontato spesso serve a riscoprine il valore.
C'è chi ne vuole fare una missione, come Mario Giglioli (quel Mario) con Indarte, l'azienda nata per produrre Titi e altri 'umili' oggetti a venire. L'apporto di Marco Ferreri è stato al tempo stesso preciso e leggero, puntiglioso e fantasioso, anche nella scelta del nome, che può richiamare un'automobile famosa, una bella fanciulla che si è (ahimè) negata o, molto più pertinentemente, la forma a 'T' propria della scopa, sia che venga usata sia che, capovolta, stia attaccata alla parete. In bella vista.

"Mario's mother-in-law *had a problem: the closet and kitchen cupboards used for brushes and detergents had disappeared from her house, and she didn't know where to put her broom. So she thought she would find room for it in another cupboard, but her sense of hygiene prevented her from accepting this solution. So for want of anything better, she decided to cover the broom with a hood. She closed the cupboard, feeling uneasy… ".*
Nearly all fables have a prologue and that of Titi, the broom with the case, has one too. Because Marco Ferreri says the design for Titi started precisely from this need to bring the broom out of hiding, and to make it nicer to look at. Some household articles have no right to exist in the home unless hidden from sight. They are used, consumed and thrown away without ever having really been chosen. Would anyone ever think of giving a broom (or an ironing-board or a bucket) as a present because it looks nice besides being useful? A well-designed and (when put to the test) extremely functional broom, can change people's ideas. Not because anonymous objects have no personality (a broom of twigs is a thing of intrinsic beauty!), but because improving the looks of a utensil taken for granted as having no aesthetic charm can often serve to re-enhance its value. There are some who want to make this their mission, like Mario Giglioli (the Mario mentioned) with Indarte, the company set up to produce Titi and other 'humble' articles to come. Marco Ferreri's contribution has been at once precise and light, painstaking and fanciful. And that includes his choice of name, which might conjure up images of a famous car, or of a lovely girl who has (alas) denied herself. Or, much more aptly, it may suggest the 'T' shape typical of the broom, whether it be in use or, upside-down, hanging on the wall. In full view.



La scopa è caratterizzata da un contenitore in polipropilene che copre e protegge la spazzola fungendo al tempo stesso da appendino. La spazzola – intercambiabile e disponibile in tre tipi: con fibre corte e rigide per tappeti; con fibre lunghe e rigide per esterno e per stuoie in cocco; in tampico, fibra naturale molto resistente al calore – ha la base in acciaio zincato ricoperto di plastica morbida. Le fibre in poliestere sono in quantità superiore al consueto e incastrate in modo molto saldo. Il manico è realizzato in estruso di alluminio anodizzato, mentre il giunto, sul quale si trova l'alloggiamento per la chiave necessaria a cambiare la spazzola, è in alluminio forgiato a caldo, temprato, poi brillantato e ossidato. La forgia garantisce al pezzo resistenza e durata.

The broom is characterised by a polypropylene container that covers and protects the brush whilst acting as a hanger. The brush is interchangeable and available in three types: with short and stiff fibres for carpets; long and stiff fibres for exteriors and coconut matting; and in tampico, a natural fibre highly resistant to heat. It has a galvanised steel base covered with soft plastic. The polyester fibres are greater on quantity than usual, and very firmly attached.
The handle is in anodised extruded aluminium, while the joint, in which the key necessary for changing the brush is housed, is in hot-forged, tempered aluminium subsequently polished and oxidised. The forging guarantees the broom's resistance and long life.

FOOD
Il progetto del cibo industriale
DESIGN

Perché un dossier sul cibo? Il livello di sofisticazione raggiunto da un qualsiasi prodotto destinato alle nostre tavole potrebbe far impallidire il più evoluto dei congegni tecnologici. Dalle modificazioni genetiche ai nuovi rituali di consumo il progetto del cibo tocca una complessa serie di decisioni che entrano nel vivo della questione del progetto. Con l'aiuto di uno studioso di storia della gastronomia è stato possibile tracciare un breve percorso delle invenzioni che hanno rivoluzionato i consumi alimentari in epoca moderna mentre il contributo di un tecnologo dell'alimentazione ha permesso di individuare i parametri su cui si costruisce il progetto tecnologico degli alimenti. Infine sono state analizzate alcune questioni estetiche sulla forma e la struttura dell'oggetto industriale e sono stati presi in esame alcuni casi che hanno dato luogo a significativi standard del cibo.

Why a dossier on food? The degree of sophistication attained by any product intended for our tables could make the most sophisticated technological devices turn pale. From genetic modifications to the latest consumer rituals, the production of food touches on complex decisions involving the roots of the design issue. With the help of a scholar of the history of gastronomy it has been possible briefly to trace the path of inventions that have revolutionized the consumption of food in modern times, whilst the contribution of an alimentation technologist has enabled us to spotlight the parameters on which technological food design is built. Finally, some of the aesthetic questions of form and structure in industrial objects have been analysed and cases that have led to significant food standards have been examined.

a cura *edited by* di Giampiero Bosoni e Francesca Picchi

FOOD
Artefatti alimentari *Food artefacts*
DESIGN

Per un museo immaginario del cibo industriale
An imaginary museum of industrial food

Testo di *Text by* Alberto Capatti

Se dovessimo immaginare un museo consacrato alle industrie alimentari in cui venissero esposti i reperti più significativi, quei cibi che, negli ultimi due secoli, ne hanno segnato la storia, non avremmo difficoltà ad allineare in ordine: la conserva sottovuoto in boccale di vetro di Appert del 1810, una scatoletta di sardine saldata a macchina, dei primissimi anni del '900, un vasetto di latte condensato accanto a uno di caffè solubile, per arrivare, nell'ultimo decennio del XX secolo, ai pharmafoods, alimenti funzionali, basati su principi bioregolatori, ricchi di vitamine, fibre, calcio. Le tecnologie alimentari hanno non solo creato dei nutrimenti stabili e durevoli ma superfici, volumi, colori, sostanze per tutti i gusti. Una scatola metallica cilindrica, contenente manzo in gelatina, una tavoletta di cioccolato, la bustina di lievito in polvere, non corrispondono solo alle tappe della ricerca nei comparti delle carni, dei dolciumi e dei fermenti, ma a esiti formalmente, oltre che sostanzialmente originali. Nella scatola di conserva c'è la sorpresa. Con un dado sarà più facile spiegarlo. Prima che esso apparisse, il vasetto di estratto di carne Liebig era già diffuso nelle case. Pellegrino Artusi, autore della *Scienza in cucina*, il primo ricettario degli Italiani, nel 1891 lo raccomandava in mancanza del brodo, in una ricetta di vitello in fricandò. L'estratto solido, negli anni immediatamente successivi, gli farà concorrenza fino a eclissarlo. Si tratta di un cubetto, prevalentemente di glutammato di sodio, conosciuto in Europa con il nome di KUB, sufficiente per mezzo litro d'acqua, pronto in ogni istante, conservabile ovunque, per pochi centesimi. La società Maggi lo diffonde in Svizzera e in Francia, in Germania e in Italia. Il KUB, in confezione rossa, lo si ritrova dovunque, nelle réclame e nelle insegne dei negozi. Qual è il segreto del suo successo? Una forma a sei facce che diventa il simbolo di un alimento fluido, volatile, aromatico, antico come il brodo.
Tagliato in parallelepipedi, verrà venduto in confezioni da due o quattro porzioni, simili a cioccolatini in carta stagnola. Cinquanta, sessant'anni dopo ha cambiato solo l'involucro di cartone. Tali oggetti commestibili, cui affianchiamo tavolette di cioccolato, pacchetti di margarina, spicchi di formaggio, sono concepiti con spirito geometrico. Non è la confezione che distingue propriamente il manufatto dall'artefatto industriale: la storia della conserva ci ha abituati a separare contenente e contenuto. È possibile riempire una scatola metallica, e saldarla, con cibi raffinati. Questa tecnica prima dell'avvento della surgelazione, sino agli anni '20, era molto apprezzata nella ristorazione alberghiera francese. Salmoni in gelatina, code di aragosta, pernici arrosto, cotti da un abile cuoco, finivano in scatola, suggellati, sino al momento in cui erano aperti da un suo collega che li riscaldava e li serviva nell'addobbo più confacente (tacendo ovviamente il ricorso alla conserva).
Se un elemento distintivo del prodotto industriale sta nella sua intrinseca originalità, al posto del cubetto possiamo immaginare un granulato che, sciolto nell'acqua, dà un brodo limpido e scuro, un brodo così filtrato da apparire finto. Con l'ausilio delle polveri si fabbricano, modificano, colorano oggetti nutritivi. Ce ne sono di color nero (al caffè), marrone (al cacao), giallo (all'uovo), e soprattutto bianche: dai lieviti per pasticceria alla maizena, dal latte in barattolo allo zucchero vanigliato, son servite da base alle elaborazioni più ghiotte. Fini e finissime, uniformi e impalpabili, per miscelare, correggere i sapori, modificare la consistenza, indurre la fermentazione, predisporre un veicolo che il passaggio in frigorifero trasformerà in budino. Grazie alle polveri, la cucina diventa un laboratorio da bambola, e l'arte di creare il cibo una "piccola chimica domestica". Nell'ipotetico museo dell'industria alimentare i documenti sul vano per cuocere e per mangiare, per conservare e per pulire, sono particolarmente importanti. Quella sorta di retrobottega con acquaio e fuochi che è una cucina, rappresenta il punto in cui converge la maggior parte dei cibi confezionati per una ulteriore, definitiva, trasformazione. Forse, più che un retrobottega si tratta di un ripostiglio eterogeneo e permanente di energie e di tecnologie, alcune di queste, come i forni a microonde, sofisticate. Un deposito di macchine semplici e di piccoli motori, ma soprattutto di prodotti, ognuno dei quali è oggetto di una scelta precisa e ha la sua storia industriale, ben distinta, sia che appaia secco come un maccherone oppure croccante come una patatina o ancora spalmabile come una crema. La data che ogni commestibile porta in sé non è solo quella di scadenza, ma anche quella del suo brevetto: per la margarina, il 1869, e per il caffè istantaneo svizzero, il 1938. Lo studio degli alimenti industriali è un viaggio a ritroso nel passato, cui se ne aggiungono altri, nello spazio. Infatti, mangiare i cibi che l'industria prepara e fornisce ogni giorno alla casa, significa portare il mondo intero nella propria bocca, non solo da climi torridi, sotto forma di derrate esotiche, zuccheri di canna, fave di cacao e grani di caffè, ma dagli orti dei Paesi temperati, da quei tunnel di plastica che affiancano le autostrade e contrassegnano il nuovo paesaggio agrario. Resta da domandarsi davanti a quale etichetta, davanti a quale prodotto debba finire la visita al nostro museo. Potrebbe concludersi con una sorpresa: nell'ultima sala è stata infatti installata una cucina tradizionale. Il recupero dei valori gastronomici, la riformulazione dei cibi preindustriali, fanno parte della ricerca alimentare, e ne sono la faccia meno ovvia, dettata da una esigenza di continuità nutritiva costantemente avanzata dai consumatori. Se il paiolo e il camino sono simboli inattuali, le pentole in tefal e gli erogatori di energia assistono un cuoco che usa polveri, estratti, grassi, conserve per eseguire ricette via via adeguate al gusto. Dove finisce l'assistenza tecnologica e dove comincia il suo lavoro creativo? È difficile dirlo, a tal punto il concetto stesso di tradizione gastronomica è un riflesso della nostra modernità. Sostituendo gli ingredienti o modificandone la durata, abbreviando o eliminando le manipolazioni, l'industria ha già occupato tutto lo spazio della cucina artigianale e di quella domestica. O meglio quasi tutto, in quanto restano al cuoco, per realizzare un piatto, l'immaginazione e la pazienza che, come è noto, non possono essere acquistate né estratte dal congelatore.

***If we were to imagine** a museum of specimens representing the most significant breakthroughs in the history of food over the past two centuries, we would have no difficulty in lining up our exhibits in the following order: Appert's glass jug vacuum preservation, invented in 1810, a machine-welded sardine tin, dating from the very early 1900s, a can of condensed milk next to a tin of soluble coffee, and ending for the time being, in the last decade of the 20th century, with a sample of pharmafood, based on bioregulatory principles rich in vitamins, fibre and calcium. Food technologies have not only created stable or durable nutrition, in powder or solidified, but surfaces, volumes, colours and substances for all uses. A cylindrical metal can of beef in gelatine, a bar of chocolate, a packet of powdered yeast, would not only represent milestones of research in the fields of meat, confectionery and leavens, but accomplishments both formally and substantially original. If canned food contained a surprise, the cube explained itself more easily. But before it was widespread, the jar of Liebig meat extract had already been a common ingredient of home cooking. In 1891 Pellegrino Artusi, author of* Scienza in cucina*, the Italians' first cookery book, recommended its use as a substitute for broth, in a recipe for fricandeau. But for the next few years solid extracts waged such fierce competition against the old jar that it was eventually eclipsed. The newcomer was a small cube, consisting mainly of sodium glutamate. Known in Europe by the name of KUB, it was sufficient for half a litre of water and could be dissolved and ready for consumption at any time. It could be stored virtually anywhere and cost only a fraction of a lira or franc. Maggi sold it in Switzerland and France, Germany and Italy. The KUB in its red packet was ubiquitous, appearing in advertisements and on shop signs. The secret of its success lay in a six sides form, which became the symbol of a fluid, volatile, aromatic food as ancient as meat broth itself. Cut into parallelepipeds it will be sold in packets of two or four portions, similar to chocolates, wrapped in tinfoil. Fifty or sixty years later only the cardboard packet had changed. Foodstuffs of this kind, to which could be added chocolate bars, margarine, cheese segments were conceived in a geometric spirit. It was not the package that properly distinguished the handmade article from the artificial industrial product: the history of canning accustomed us to separate container from content. It was now possible to fill a metal can with refined food, and to seal it. Before the advent of frozen food, up till the 1920s canned products were much appreciated by French caterers. Such delicacies as salmon in gelatine, lobster, and roast partridge, prepared by expert cooks, ended up canned, sealed and on hand ready to be opened by other chefs, who would then heat them and serve them in the appropriate manner (without, of course, revealing their canned origin). If a feature of the industrial product lies in its inner originality, the cube came to be ousted by a granular substance which, dissolved in water, produced a clear and dark broth, a soup so pure and finely filtered as to seem almost false. With the aid of powders, nutritive products could now be manufactured, modified and coloured. They could be black (coffee), brown (cocoa), yellow (egg) and above all white. From self-raising pastry based on maize flour, and from tinned milk to vanilla-flavoured sugar, they served as a basis for the most appetising processes. Fine and extra-fine, uniform and impalpable, to be mixed, to correct flavours, to change consistency or induce fermentation, or to prepare a vehicle which the passage to the fridge. Thanks to powders, cooking became a doll's laboratory, and the art of creating food "a small home chemistry set". So in our hypothetical museum of industrial foods, records of the space allocated to cooking and eating, to preserving and cleaning, are particularly important. The old back-room, so to speak, with its sink and ranges that constitutes the kitchen, represents the point into which converges the majority of packed foods for a further, definitive, transformation. Perhaps it resembles not so much a back-room as a heterogeneous and permanent store-room, not only of archaeological items, sharpened knives and saucepans of boiling water, but of energies and technologies, some of which, like microwave ovens for example, are sophisticated. A storeroom occupied by simple machines and small motors, but above all by products, each one of which stems from a precise choice and has its own industrial, clearly distinct, history, whether it be as dry as macaroni or as crisp as a potato chip, or as easy to spread as cream. The date carried by every foodstuff is not only that of its expiry, but also that of its patent: for margarine, 1869, and for instant Swiss coffee, 1938. The study of industrial foods is a journey backwards into the past to which others, into space, are added. Eating the foods that industry prepares and supplies daily to our homes is like putting the world into our mouths, with products not only from torrid climates, in the form of exotic foods, sugar cane, cocoa and coffee beans, but from the market gardens and orchards of temperate countries, from those plastic tunnels to be seen from motorways, that are a feature of modern agricultural landscapes. One is left wondering therefore, before which label and or product should the visit to our museum conclude. It might end with a surprise, with a traditional kitchen installed in the final room. The recovery of gastronomic values and the reformulation of pre-industrial foods are part of our nutritional research. They are its less obvious face, dictated by a need for nutritive continuity constantly advanced by consumers. If the pot and the open hearth are uncontemporary symbols, Tefal pans and energy distributors are here to assist a cook in the use of powders, extracts, fats and preserves, to create recipes adjusted to changing tastes. Where does technological assistance end and where does creative flair begin? It is hard to say just how far the concept itself of gastronomic tradition is a reflection of our modernity. By substituting ingredients or changing their durability, abbreviating or abolishing manipulations, industry has already occupied all available space in our artisan and domestic kitchen. Or nearly all, since good cooking still leaves room for imagination and patience – qualities that can't be purchased or refrigerated.*

*Studioso di storia della gastronomia e direttore di Slow Food

**Scholar of the history of gastronomy and director of Slow Food*

Henri Nestlé progetta la Farine Lactée, 1860
Farine Lactée, designed by Henri Nestlé in 1860

Scatoletta di corned-beef, brevetto n.161.848, 1875.
Can of corned beef, patent no. 161.848 of 1875.

Conserve secondo il metodo di Chevallier Appert, 1809
Canning according to Chevallier Appert in 1809.

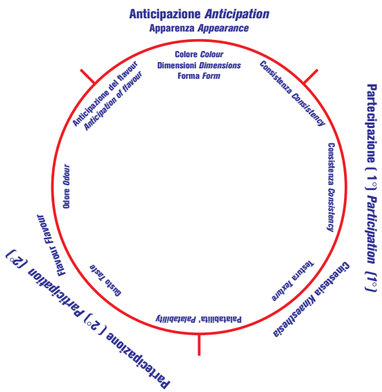
FOOD DESIGN

Mangiare con gli occhi *Eating with our eyes*

L'aspetto, la forma e il colore degli alimenti non sono affatto attributi accessori nel consumo alimentare: attraverso la loro percezione scatta un complesso meccanismo psicofisiologico, recentemente definito come "anticipazione del flavour e della texture (ovvero della consistenza) associata con l'apparenza" . L'informazione visiva comunicata dal cibo è inconsciamente confrontata con archetipi presenti nella nostra memoria, determinando, in pochi millesimi di secondo, la nostra eventuale predisposizione ad 'affilare' gli altri apparati sensoriali. Un aspetto inusuale scatena immediatamente un allarme di altri organi di senso: se la superficie di un crostaceo ci risulta opaca e magari il colore presenta nuance verdognole, sarà sicuro che avvicineremo il naso per verificare la presenza di eventuali odori di stantio e allerteremo il gusto a ricercare immediatamente sapori correlati, per esempio quelli acri o amari; se un pomodoro si presenta raggrinzito, di colore troppo cupo, con aree diverse alla vista, cercheremo immediatamente di saggiarne la consistenza tattile, di verificare eventuali odori di marciume e sicuramente saremo poco allettati a consumarlo. A questa impressione anticipata, segue poi la valutazione di una serie di attributi 'partecipatori': il primo gruppo comprende tutte le caratteristiche indagabili con mezzi tattili, per esempio tagliando con un coltello della carne (consistenza) o rimescolando uno yogurt con un cucchiaino (viscosità); il secondo gruppo riguarda invece le vere e proprie caratteristiche valutate all'atto dell'assaggio e con l'impiego del naso e del palato. Benché gli attributi percepiti nella fase partecipatoria siano quelli definitivi, non vi è dubbio che la predisposizione esercitata nella fase anticipatoria sia fondamentale. Buona parte di questo meccanismo anticipatorio dipende dal complesso linguaggio 'naturale' degli alimenti, un linguaggio ove elementi estetici e proprietà funzionali sono strettamente correlati, anche per ragioni simboliche. Così il colore rosso è la vita (cibi sanguigni come la carne, o ricchi in 'vitamine', come la carota e il pomodoro), il colore verde è la natura, il colore bianco è la sostanza o il carburante di riserva (parte amilacea dei semi); una consistenza visiva viscosa (olio, condimenti) indica la palatabilità (cioè il piacere di ammorbidimento del boccone e di persistenza sulle papille gustative delle sostanze dotate di flavour); una superficie traslucida (mela, uva, agrumi, zucchina) e una forma sferoidale o oblunga (minima superficie esposta per unità di massa) testimonia la presenza di un involucro di protezione entro cui è nascosto un segreto prezioso, e così via. Altro che analisi nutrizionale e proprietà funzionali: per decine di migliaia di anni gli uomini hanno imparato a scegliere e utilizzare gli alimenti, sulla base delle loro caratteristiche di apparenza, associando casomai con l'esperienza aspetto e sostanza.Prima che i moderni architetti del cibo (i tecnologi alimentari) intervenissero con l'artefazione, natura e cultura della sopravvivenza avevano determinato regole precise di questo linguaggio. La cultura della sopravvivenza aveva insegnato a 'costruire' le focacce (di forma tonda, per adattarsi alla cottura a contatto degli impasti con minimo perimetro interessato ai fenomeni di caramellizzazione) e a valutarne l'edibilità attraverso il colore dorato prodotto dalla cottura, a produrre il pane (sempre di forma semisferica: inclusa anche la lievitazione e la cottura per irraggiamento), i salumi e i formaggi (di forma cilindrica, per favorire i fenomeni centripeti di maturazione microbica e asciugamento). Solo in seguito sono venute le caramelle colorate (ma senza vitamine), la carne in scatola (ove sono il contenitore e le regole tecnologiche della conservazione a determinare la forma), i biscotti rettangolari (per poterli accumulare in una confezione ove non si sfaldassero), le mele cerate, lucidate e tutte uguali (ovvero la standardizzazione della natura), il Philadelfia Kraft (ovvero la vaschetta che sostituisce il piatto in cui mangiare), il surimi (ovvero i prodotti ricostituiti, testurizzati, aromatizzati e colorati in cui si gioca a reinventare un archetipo inesistente). Ovviamente aspettando i miracoli dell'ingegneria genetica: pomodori cubici, uova cilindriche, vongole ad apertura simultanea. Tutto ciò porta a riconsiderare progettualmente le modalità di presentazione: qui il discorso può condurre lontano, giacché le caratteristiche di anticipo del flavour si confondono con la psicopatologia dei consumi alimentari, come ben sa chi apparecchia una tavola, chi disegna un tipo di packaging, chi decide o progetta le modalità di esposizione in una struttura commerciale. Il più vile dei prodotti si ingentilisce se ben presentato, l'aspetto più scostante può diventare attraente con una opportuna ambientazione. In conclusione: mangiare con gli occhi è sempre più importante, soprattutto per una società perennemente a dieta. Ma anche produrre per gli occhi: come altrimenti giudicare l'impiego (in alcuni settori eccessivo) di additivi o coadiuvanti tecnologici a funzione puramente estetica, l'eccesso di standardizzazione in forma e aspetto della produzione industriale, la crescita dell'offerta di prodotti di imitazione? Toccare, masticare, annusare, assaporare sembrano d'altronde, a livello sociale, comportamenti regressivi, a differenza che guardare (che d'altra parte è un'attività passiva). Volendo essere pessimisti, potremmo affermare che il mondo virtuale che ci aspetta selezionerà forse, come mutanti, soltanto coloro che professeranno come religione dietetica il voyerismo alimentare.

Parametri e tecnologie del progetto alimentare *Parameters and technologies of the food product*

Testo di *Text by* Marco Riva



In queste pagine, in alto: la variazione dello standard di colore in alcuni alimenti condiziona fortemente il meccanismo psicofisiologico dell'anticipazione del flavour. Al centro, diagramma per la rappresentazione delle caratteristiche sensoriali e del loro ordine di percezione (metodo di Kramer e Szeczesniak).

On these pages, top: the variation of colour standards in certain foods sharply conditions the psycho-physiological mechanism of anticipation of flavour. Centre, diagram for the representation of sensorial characteristics and their order of perception (Kramer and Szeczesniak method).

The appearance, shape and colour *of food are by no means secondary attributes of its consumption. Their perception sets in motion a complex psycho-physiological mechanism, recently defined as the "anticipation of flavour and texture (i.e. consistency) associated with appearance". The visual information communicated by food is unconsciously compared with archetypes present in our memories, thereby creating, in a few thousandths of a second, our eventual readiness to 'sharpen' our other sensorial apparatuses. An unusual appearance will immediately set off an alarm from the other organs of sense: if the surface of a crustacean looks opaque and its colour maybe a bit greenish, we will surely sniff it to check possible whiffs of non-freshness, and alert our taste to search at once for any re-lated hints, for example of sour or bitter. If a tomato looks shrivelled and too dark in colour, with patches of different visual consistencies, we will at once try out its tactile consistency, to check possible odours of rot, and certainly won't feel enticed to consume it. This anticipated impression is then followed by an evaluation of a series of 'participatory' attributes: the first group includes all those characteristics that can be surveyed by tactile means, for example by cutting meat with a knife (consistency) or stirring yogurt with a spoon (viscosity); the second group concerns the actual characteristics evaluated at the moment of tasting, and the use of nose and palate. Although the attributes perceived in the participatory phase are the definitive ones, there is no doubt that the predisposition exercised in the anticipatory stage is fundamental. Quite a lot of this anticipatory mechanism depends on the complex 'natural' language of foodstuffs, a language where aesthetic elements and functional properties are closely related, also for symbolic reasons. Thus red stands for life (blood foods like meat, or foods rich in 'vitamins', like carrots and tomatoes), and green for nature, whilst white suggests the substance or reserve fuel (the amylaceous part of seeds); a viscose visual consistency texture (oil, condiments) indicates palatability (i.e. the pleasure of softening the mouthful and of the lingering effect on the taste buds of substances endowed with flavours); a translucent surface (apples, grapes, citrus fruit, courgettes) and a spheroid or oblong form (minimum surface displayed per unit of mass) testifies to the presence of a protective casing inside which a precious secret is hidden; and so on. So there's nothing new about nutritional analysis or functional properties: for tens of thousands of years men have learnt to choose and use foods on the basis of their appearance, associating this if necessary with experience and substance.Before the modern architects of food (nutritional technologists) came along with man-made products, nature and the culture of survival had set the precise rules for this language. The culture of survival had taught man to 'construct' loaves (that were round, so as to adapt to cooking in contact with mixtures having a minimal perimeter affected by caramelization) and to assess their edibility through the golden colour created by cooking, to make bread (always in a hemispheric form: and here we also have leavening and baking by irradiation), sausages and cheese (in cylindrical shapes, to encourage the centripetal phenomena of microbic ripening and drying). It was only later that coloured caramels (but without vitamins) appeared, along with such things as canned meat (where it is the container and the technological rules of preservation that determine its form), rectangular biscuits (so that they can be accumulated in a packet without being broken), apples waxed, polished and all alike (i.e. the standardization of nature), Philadelfia Kraft (or miniature tray to substitute a plate to eat off), and surimi (i.e. reconstituted, texturized, aromatized and coloured products that play on the reinvention of a non-existent archetype). Pending, of course, the miracles of genetic engineering: cubic tomatoes, cylindrical eggs, cockles that can be opened simultaneously.All this leads to reconsideration in design terms, of the modalities of presentation. And this can go a long way, seeing that the characteristics of anticipation of flavour are mingled with the psypathology of consumer foods, as anyone laying a table, designing a type of packaging or deciding on ways of displaying at a sales outlet will well know. The cheapest of products looks smarter if well presented, and the most off-putting aspect can become attractive in a suitable setting.In conclusion: eating with the eyes is increasingly important, especially for a society everlastingly on a diet. But so is producing for the eyes. How otherwise are we to judge the use (to excess in some sectors) of additives or technological aids having a purely aesthetic function, over-standardization in the shapes and appearance of industrial products, or the growing supply of imitation products? Touching, chewing, sniffing and tasting seem for that matter, on a social level, to be regressive forms of behaviour, unlike looking (which is in any case a passive characteristic). To be pessimistic, we might affirm that the virtual world awaiting us will select perhaps, as outer space-like creatures, only those professing an alimentary voyeurism as their dietetic religion.*

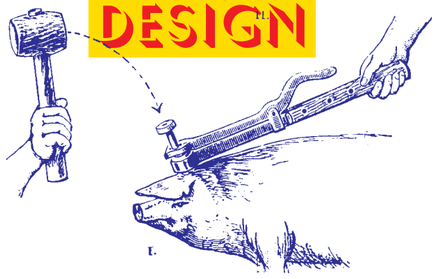
*Docente di Tecnologie Alimentari presso il DISTAM, Università degli Studi di Milano
**Professor of Alimentary Technologies at DISTAM, Università degli Studi, Milan*

In questa pagina: porzione di insalata russa surgelata. Per l'interesse che rivestono nel determinare la propensione al consumo di un prodotto alimentare, le proprietà di apparenza (proprietà ottiche, forma fisica e modo di presentazione) sono valutate oggettivamente. Nel caso dell'insalata russa, la composizione dei singoli alimenti viene parametrizzata in funzione del comportamento di cottura.

On this page: a portion of frozen Russian salad. Due to the interest which they arouse in determining propensity to consumption of a foodstuff, the properties of appearance (optical properties, physical form and manner of representation) are objectively evaluated. For example in the case of a frozen food product like Russian salad, the composition of its single ingredients is paramatrized on the basis of cooking behaviour.

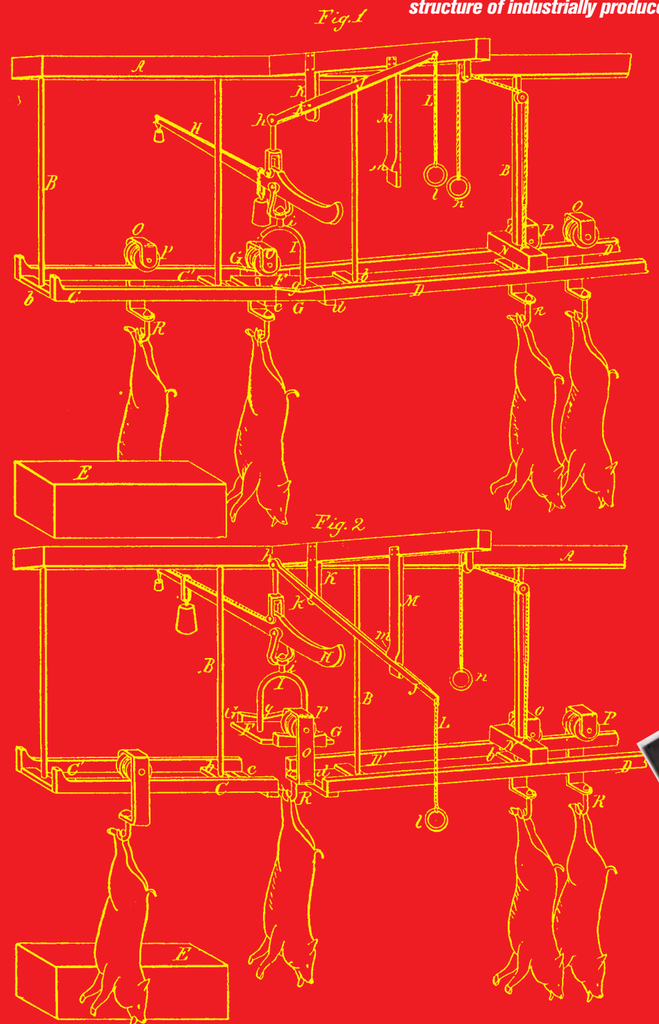
FOOD DESIGN

Cibo: l'ingegneria genetica prende il comando *Food: genetic engineering takes command*



Testo di *Text by* Giampiero Bosoni

Alcune questioni sulla forma e la struttura degli alimenti prodotti industrialmente
Some questions regarding the form and structure of industrially produced foods

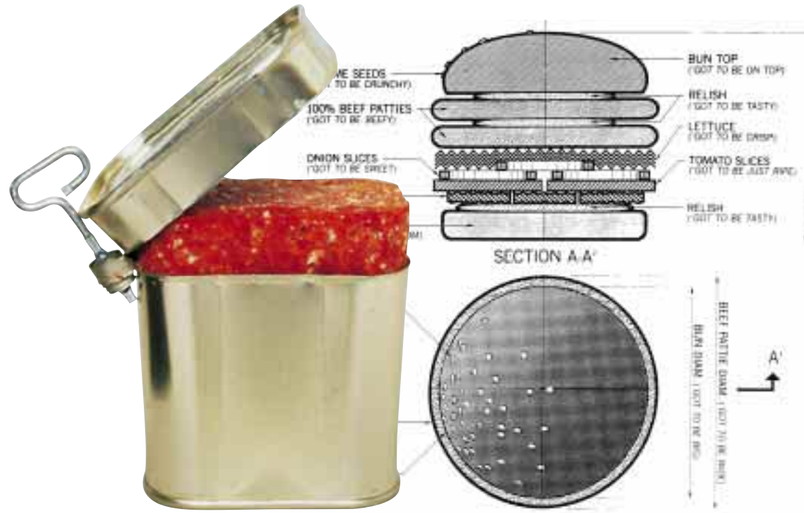


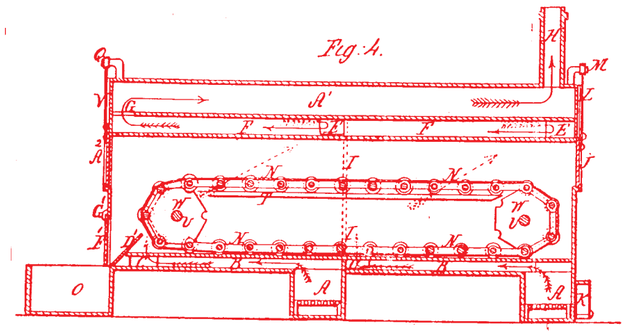
La storia del disegno industriale ha raramente affrontato la complessa e delicata questione del progetto del prodotto alimentare nella sua stravolgente evoluzione attraverso le diverse fasi dell'era industriale. Pochi hanno saputo leggere con la dovuta considerazione e con i giusti strumenti i diversi aspetti che il progetto dell'industria alimentare ha rappresentato in quel mondo che noi comunemente chiamiamo industrial design. Eppure le origini di questa storia progettuale si incrociano significativamente con la storia dell'organizzazione del processo industriale, e molti prodotti alimentari hanno rappresentato emblematicamente le diverse e contraddittorie questioni estetiche di forma e struttura dell'oggetto industriale, come si può ben capire osservando i più noti casi storici di certe bevande gassate o degli hamburger, ma che può valere anche per il latte in polvere, oppure per una perfetta e allettante mela, prodotto dell'ingegneria genetica. In tal senso si può dire che il cibo industriale ha giocato un ruolo strategico tra i principali prodotti di consumo arrivando a costituire un punto di riferimento fondamentale della dimensione culturale della società moderna. Una pietra miliare per questo genere di studi risulta ancora una volta quello che senza dubbio può essere ricordato, visto che con il 2000 siamo alla fine di questo secolo, come il migliore testo di storia del disegno industriale pubblicato nel XX secolo, ovvero il magistrale *Mechanization Takes Command* scritto da Sigfried Giedion nel 1948. In particolare la quarta sezione di questa opera intitolata *La meccanizzazione affronta il mondo organico* costituisce un ricca e oggi quanto mai profetica prospettiva di studi sul vasto e articolato problema della progettazione industriale in relazione al prodotto derivato dal mondo organico. Non c'è qui lo spazio per riassumere adeguatamente le cento e più pagine dedicate da Giedion a questo particolare mondo della produzione industriale, ma basti citare alcuni titoli di capitoli e di paragrafi in cui si suddivide questa sezione dell'opera per rendersi conto della qualità di tale approfondimento tematico: La mutazione strutturale del contadino, Il suolo, Agricoltura intensiva, Il Middle West e la meccanizzazione dell'agricoltura, La nuova forma degli attrezzi; Pane, La meccanizzazione della produzione del pane, La mutata struttura del pane meccanizzato, Mutamenti della struttura, La meccanizzazione trasforma il gusto; Carne, Meccanizzazione della produzione di carne in America, Industriali e industria della carne in scatola, Meccanizzazione e sostanza organica, Crescita e meccanizzazione; Semi, L'uovo, Fecondazione artificiale. Tenuto conto che chi scrive queste pagine è lo stesso Sigfried Giedion che fu per tanti anni paladino del Movimento Moderno, sia come impegnato storico dell'architettura sia come segretario dei Congrès Internationaux d'Architecture Moderne, tenendo ancora presente che questa vivace e colta personalità fu così coinvolta da questo spirito innovativo del progetto da diventare lui stesso designer di apparecchi d'illuminazione e fondatore negli anni Trenta di una rinomata azienda di elementi di arredo razionalista, appare evidente che questo suo specifico interesse per il disegno industriale della produzione alimentare costituisce un riferimento fondamentale per un così particolare e quanto mai necessario orientamento di studi storici sul quale, a distanza di più di cinquant'anni da quel testo, occorre ancora molto indagare e riflettere. Alcune sue osservazioni sono ancora oggi illuminanti, come quando ci fa presente che la catena di montaggio nasce nei macelli meccanizzati di Cincinnati e Chicago tra gli anni Trenta e Ottanta del XIX secolo, e che quindi, anche se lui non lo dice così chiaramente, la linea di montaggio messa a punto da Ford per l'automobile (1908), non è altro che un processo di costruzione per assemblaggio di parti che imita in senso inverso il sistema industriale di scomposizione per separazione di "parti funzionali" praticato già da alcuni decenni nei macelli americani. O ancora quando racconta del processo di meccanizzazione della produzione del pane e introduce la storia di quel particolare processo di gassificazione del pane che ha consentito di ridurre di un decimo i tempi di cottura dando luogo anche a una fondamentale trasformazione strutturale del prodotto della panificazione industriale, che poi è quel genere di pane a cassetta dalla fitta porosità tipica di molti generi di pane industriale di origine americana. In tal senso risulta impressionante lo stretto rapporto dimostrato da Giedion grazie agli insostituibili documenti di brevetto, presentati sempre con geniale accortezza da tale autore, secondo cui tale processo industriale della produzione del pane si collega direttamente all'applicazione del medesimo processo sia per la produzione dell'acqua gassificata e ancora più stupefacente per un analogo processo industriale della produzione dell'acciaio (metodo Bessemer, 1856). Oggi a cinquant'anni dalla prima edizione di *Mechanization Takes Command*, ci sentiamo, soprattutto in questo campo, particolarmente orfani di Sigfried Giedion. Purtroppo non ci risulta che la storia del disegno industriale, dopo l'opera di Giedion, abbia saputo continuare una simile ricerca, per quanto appaia sempre più evidente il ruolo preponderante del progetto, in termini di forma e di struttura, nella 'costruzione' del prodotto alimentare all'interno del complesso e variegato mondo dell'industria che lavora la materia organica.

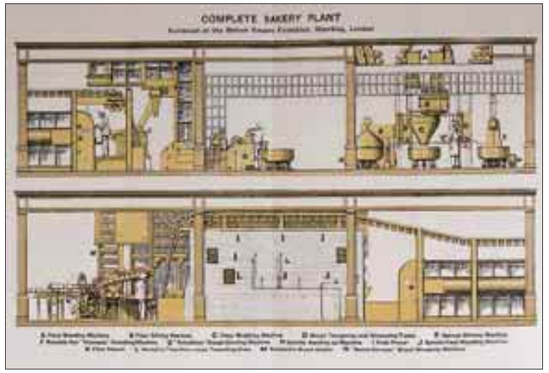
Questo nostro discorso evidentemente vuole superare l'interessante, ma ancora superficiale questione del packaging, per sollecitare piuttosto un urgente approfondimento sul progetto del suo contenuto alimentare. Un contenuto che a noi appare 'naturale', ma che spesso è in realtà il frutto di una raffinata manipolazione, chimica o anche genetica, fatta a tavolino, per così dire con riga e squadra, in termini di colore, di odore, di sapore, di forma, che si tratti di carne in scatola o di una merendina. E attenzione, non si tratta dell'ennesima variante scaturita dall'infinita storia dell'arte culinaria creata dall'uomo sino a oggi: altri fattori del tutto estranei alla storia, per quanto evoluta e sofisticata, delle scienze alimentari di tutti i tempi e di tutti i continenti, entrano in campo. Prova ne è il fatto che oggi si effettuano, grazie all'ingegneria genetica, diversi esperimenti per trasformare direttamente la materia prima, l'elemento naturale, sia nella forma sia nella struttura, in modo tale da risolvere già sul nascere, tanto i valori del suo contenuto, sotto diversi punti di vista, quanto, per certi aspetti, il suo nuovo packaging 'naturale'. Vedi in tal senso i casi del pomodoro 'cubico' che non marcisce, le mele con la pelle più spessa e resistente, più lucida e tutte perfettamente standardizzate, oppure il caso paradossale dell'anguria che cresce a forma piramidale per consentire un immagazzinamento ottimale. Volendo oggi aggiornare con nuovi capitoli e paragrafi la ricerca storica iniziata da Giedion,

Nella pagina accanto, dall'alto: congegno di Kock per uccidere il maiale (tratto da Sigfried Giedion, *Mechanization Takes Command*, Oxford University Press, 1948); bilancia automatica per pesare il maiale in uso nelle aziende conserviere di Cincinnati, brevetto americano n. 92083, 29 giugno 1869 (tratto da: Sigfried Giedion, *Mechanization Takes Command*, Oxford University Press, 1948); una scheda dell'archivio Giedion contenente una celebre immagine di Charlie Chaplin in *Tempi Moderni*, "L'individualista meccanizzato impazzisce e trasforma la fabbrica nel manicomio che è sempre stata", (courtesy United Artists). In questa pagina: in alto, macello industrializzato, stabilimento Inalca (foto Grazia Neri); in basso, carne in scatola (Designmuseum, London); disegno costruttivo di hamburger della Carmel Kilm, California.

Facing page, from top: Kock's pig-killing device (from Sigfried Giedion, Mechanization Takes Command, *Oxford University Press, 1948); automatic scales for weighing pigs, in use at canning factories of Cincinnati, US patent n. 92083, 29 June 1869, (from Siegfried Giedion,* Mechanization Takes Command, *Oxford University Press, 1948); a card from the Giedion archives containing a famous image of Charlie Chaplin in* Modern Times*: "The mechanized individualist goes mad and proceeds to turn the factory into the madhous it has always been", (courtesy United Artists). This page: top, industrialized slaughterhouse, Inalca factory (photo Grazia Neri);* bottom*, canned meat (Design Museum, London), and constructive drawing of a Carmel Kilm hamburger, California.*



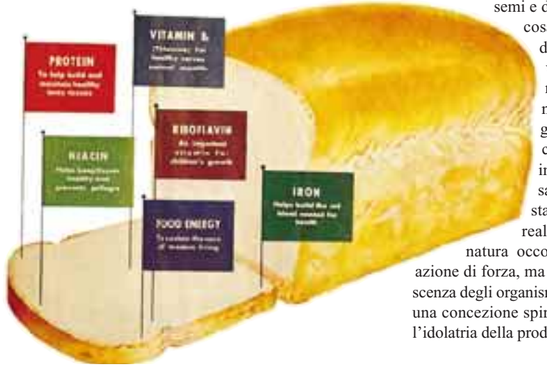




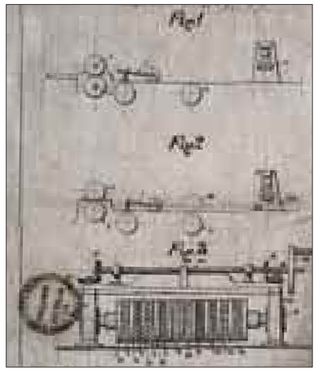
FOOD DESIGN

nuove parole e nuove questioni giocherebbero un ruolo fondamentale: fisica del liofilizzato, percezione dei coloranti chimici, estetica dei surgelati, forma e struttura del cibo precotto, compatibilità dei cibi estrusi, la mucca come macchina a controllo numerico, grasso animale e cosmesi, la catena alimentare modificata geneticamente, bioingegneria, clonazione, i nuovi alimenti transgenici. Tutti temi di grande interesse progettuale, ma anche, come deve sempre essere quando si parla di progetto, temi da valutare con grandissima responsabilità etica e culturale.

Per questo torna quanto mai profetico il capoverso conclusivo del testo dedicato da Giedion all'industria alimentare, quando l'autore terminava, nel 1948, il suo *excursus* storico affrontando i temi dell'ibridazione dei semi e della fecondazione artificiale: "Una cosa resta certa: la meccanizzazione deve arrestarsi quando si trova davanti alla sostanza vivente. Una nuova presa di posizione è diventata necessaria. Il campo sconfinato degli interventi nella fecondazione, di cui vediamo oggi soltanto i primi inizi, ci mette sulle spalle una paurosa responsabilità. Se invece di devastazione e di sfruttamento vogliamo realizzare un autentico controllo della natura occorre la massima cautela: nessuna azione di forza, ma la più intima e approfondita conoscenza degli organismi ne è la premessa. Questo impone una concezione spirituale che abbandoni decisamente l'idolatria della produzione".

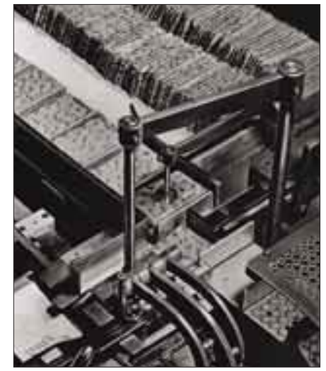


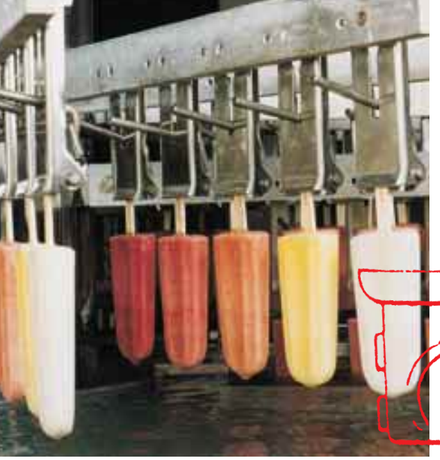
Seldom in the history *of industrial design has the complex and delicate question of food products been confronted, in all its diverse and mind-boggling stages of evolution during the industrial era. Few have succeeded in reading, with due consideration and the right tools, the multifarious aspects of the food industry in the world commonly known as industrial design. And yet the origins of this design history significantly intersect the history of the organization of the industrial process. Moreover, many foodstuffs have emblematically represented the diverse and contradictory aesthetic questions of form and structure in industrial goods, as can be clearly understood by looking at the best-known historical cases of certain soft drinks or of hamburgers, for example. But it can also apply to powdered milk, or to a perfect and tempting apple, produced by genetic engineering. In that respect industrial food can be said to have played a strategic role among the principal consumer products, and even to constitute a key point of reference in the cultural scale of modern society. A milestone in studies of this kind is once again that which can without doubt be remembered, seeing that the year 2000 has now brought this century to an end, as the best work on the history of industrial design ever published in the 20th century: the masterly* Mechanization Takes Command *by Sigfried Giedion, which came out in 1948. In particular, section four of this work, entitled Mechanization tackles the organic world, provides a rich and what has by now shown itself to be a deeply prophetic perspective survey of the vast and intricate matter of industrial design relating to products derived from the organic world. There is not room here to sum up adequately the hundred and more pages devoted by Giedion to this particular world of industrial production. However, we need only quote a few titles of chapters and paragraphs into which this section of the work is subdivided to appreciate the quality of his in-depth study of the subject: The structural changing of the peasant, The land, Intensive agriculture, The Middle West and the mechanization of agriculture, The new shape of tools; Bread, The mechanization of the production of bread, The changed structure of mechanised bread, Changes of structure, Mechanization transforms taste; Meat, The mechanization of meat production in America, Canned meat industrials and industry, Mechanization and organic substance, Growth and mechanization; Seeds, The egg, Artificial fecundation. We should bear in mind that the man who wrote those pages was the same Sigfried Giedion who for many years championed the Modern Movement, both as a committed architectural historian and as secretary to the Congrès Internationaux d'Architecture Moderne; and again, that this lively and learned figure was so deeply involved in the innovative spirit of design as to become himself a designer of lighting fixtures and founder in the 1930s of a renowned rationalist furniture factory. So this specific interest of his in the industrial design of food products would seem clearly to constitute a fundamental reference for such a particular and very necessary orientation of historical studies which, more than fifty years after that text was written, still leave a great deal to be researched and reflected. Some of his observations are still just as enlightening as they were then, for instance when he reminds us that the assembly line started from the mechanized slaughterhouses of*



Nella pagina accanto: in alto da sinistra, forno con catena senza fine, brevetto americano n. 7778, 18 novembre 1850, (tratto da Sigfried Giedion, Mechanization Takes Command, Oxford University Press); linea di produzione industriale del pane, Inghilterra, 1925. Al centro, immagine pubblicitaria di un pane in cassetta prodotto industrialmente, USA, 1948. In basso, fase di controllo in una linea di produzione industriale del pane (foto Grazia Neri). In questa pagina: in alto da sinistra, disegno di brevetto per una macchina di stampaggio di biscotti depositato della Ditta D. Lazzaroni nel giugno 1905; produzione industriale di gallette in Germania, anni Trenta circa; in basso, produzione industriale di pizze, Nestlé, Francia 1996 (foto Grazia Neri).

Facing page: top from left, oven with endless chain, US patent n. 7778, 18 November 1850 (from Sigfried Giedion, Mechanization Takes Command, *Oxford University Press); section drawing of an industrial bakery production line, Britain, early 20th century. Centre: advertisement for an industrially manufactured loaf, USA, 1948. Bottom: control point on an industrial bakery production line (photo Grazia Neri). This page: top from left, patent drawing deposited by Ditta D. Lazzaroni for a continuous moulding machine for biscuits, June 1905, and the industrial production of crackers in Germany, 1930s; bottom, industrial production of pizzas, Nestlé, France 1996 (photo Grazia Neri).*





FOOD DESIGN

In questa pagina: dall'alto, produzione industriale di ghiaccioli, Esselunga, Italia 1997; disegno di brevetto per un cono gelato, progetto di J. Balton, USA 1941; angurie piramidali 'prodotte' grazie all'ingegneria genetica, molto più comode da immagazzinare (tratto da *CorriereEconomia*, 19 gennaio 1998); laboratorio di ingegneria genetica (foto Grazia Neri). Nella pagina accanto: in alto, pillole 'alimentari' in sostituzione di cibo, USA, 1994; a destra: immagine di una campagna di condanna contro la crudeltà del ciclo industriale della macellazione (www.peta-online.org/Meat Stinks: McCruelty to go); in basso: raccolta di mele tutte uguali e perfette, come le vuole il mercato.

This page, from top: industrial production of water-ices, Esselunga, Italy 1997; patent drawing for an ice cream cone, design by J. Balton, USA 1941; pyramidal water-melons 'produced' with the aid of genetic engineering, much more convenient to warehouse (from CorriereEconomia, *19 January 1998); genetic engineering laboratory (photo Grazia Neri).* Facing page, on the top: *'alimentary' pills as a substitute for food (USA, 1994);* on the right: *image from a campaign condemning the cruelty of industrial slaughterhouse cycles (from www.peta-online.org/Meat Stinks: McCruelty to go);* bottom: *a harvest of apples all alike and perfect, as the market wants them.*

Cincinnati and Chicago between the 1930s and 1980s, and that, even if he does not say so clearly, the assembly line developed by Ford for the automobile (in 1908) is therefore simply a construction process by the assembling of parts, which imitates in reverse the industrial system of breaking down by separation of "functional parts" that had already been practised for decades in American slaughterhouses. Or again, when he recounts the process of mechanisation of bread-baking and introduces the history of this particular process of aerated bread which made it possible to reduce baking times by one tenth, thereby also sparking a vital structural transformation of the industrially produced bread. The result was the heavily porous loaf typical of many kinds of industrial bread of American origin. In that sense the close relationship demonstrated by Giedion is impressive, thanks to unique patent records, always admirably presented by that author, according to which that industrial process of baking is directly linked to the application of the same process both to the production of aerated water and still more astonishingly, to an analogous industrial process of steel milling (Bessemer method, 1856).
Today, fifty years after the first edition of Mechanization Takes Command, *we feel, especially in this field, particularly indebted to Sigfried Giedion. Unfortunately the history of industrial design since Giedion's work does not appear to have continued along similar lines, though the preponderant role of design, in terms of form and structure, is increasingly conspicuous in the 'construction' of food products within the complex and variegated world of industry in the processing of organic matter. And here of course we have intentionally left out the interesting, though still superficial question of packaging, to press instead for an urgent examination of the design of food content. To us that content appears 'natural', but it is often in reality the outcome of refined, chemical or even genetic manipulation carried out on the drawing-board, so to speak, with rulers and set-squares, in terms of colour, odour, taste and form, be it for tinned meat or for snacks. And it must be noted that this is not yet another variant set in motion by the endless story of culinary art created by man up till today. Other factors totally extraneous to the history, however evolved and sophisticated it may be, of food sciences of all times and of all continents, have come into play. Proof of this lies in the fact that, thanks to genetic engineering, a number of experiments are today being conducted to transform directly the raw material, the natural element, both in form and in structure, so as to resolve even as they are born, both the values of its content from diverse angles, and, in some respects, its 'natural' new packaging. Witness the cases of 'cubic' tomatoes that do not rot, of apples with thicker and more resistant, shinier skins all perfectly standardized, or the paradoxical case of the water-melon that grows in a pyramidal shape to permit optimal storage. If we were to update with new chapters and paragraphs the historical research begun by Giedion, new words and new issues would play a key role: the physics of lyophilization, the perception of chemical colourings, the aesthetics of frozen food, the shape and structure of pre-cooked food, the compatibility of extruded foods, the cow as a numerically controlled machine, animal fats and cosmetics, the genetically modified food chain, bio-engineering, cloning, and the new transgenic foodstuffs. All these are topics of great interest to design. But they need to be appraised with the utmost ethical and cultural responsibility. For this reason the conclusive paragraph of the text devoted by Giedion to the food industry is today more than ever prophetic, when in 1948 the author ended his historical* excursus *by tackling the subjects of the hybridization of seeds and of artificial fecundation: "One thing is certain", he wrote: "mechanization must stop when it finds itself in front of a living substance. A new attitude has become necessary. The boundless field of fecundation, of which we are today seeing only the very beginnings, is placing a fearful responsibility on our shoulders.*
If instead of devastation and exploitation we wish truly to control nature, the greatest possible caution is called for: not action by force, but the innermost and deepest knowledge of organisms is the premise. And that entails a spiritual conception that must decidedly abandon the idolatry of production".

Do you want fries with that?
McCruelty to go.
PETA

FOOD DESIGN

Versare-Mescolare-Raffreddare *Pour-Stir-Refrigerate*

Standard alimentari: i pionieri dell'industrializzazione

Alimentary standards: the pioneers of industrialization

Testo di *Text by* Francesca Picchi

Le abitudini alimentari sono un fatto eminentemente culturale, rispondono a fattori radicati, specifici, a sistemi di riferimento che, come dicono gli antropologi, "appartengono alla parte più profonda della personalità etnica".
Gli Stati Uniti si prestano a un'analisi di significativi casi industriali, perché lì la tradizione gastronomica meno radicata ha permesso che si sviluppassero straordinari esempi di standard applicato al cibo. Sicuramente sussistono molteplici ragioni ma in ogni caso è difficile pensare che il concetto di "laborsaving food" (cibo per risparmiare fatica) potesse trovare ascolto in altri luoghi del mondo. Possiamo quasi sostenere che l'industria alimentare americana ha potuto svilupparsi ed espandersi innestandosi su un comportamento fortemente connaturato nello spirito americano: la promessa di uniformità. Kathleen Ann Smallzried nel suo libro *The Everlasting Pleasure* racchiude questo principio nella parola 'dependability' che ella usa per descrivere una sorta di garanzia di alta qualità che rimane costante nel tempo e che non riserva sorprese, un fatto che gli americani riterrebbero premessa indispensabile del consumo alimentare. L'idea di un cibo perfezionato - improved - racchiude il senso di un prodotto sottoposto a un attento processo di modellizzazione che presuppone verifiche e continui miglioramenti, principi piuttosto consueti quando si parla di progetto per l'industria. Nel cercare di capire meglio abbiamo indagato alcuni casi che si presterebbero a una lettura più ampia anche perché si tratta di prodotti che si sono tramandati inalterati anche per più di cento anni.

Alimentary habits are an eminently cultural thing. They respond to radical, specific factors and to systems of reference which, as the anthropologists say, "belong to the deeper part of ethnic personality".
The United States lends itself to an analysis of significant industrial cases, because the not so deep-rooted gastronomic tradition there permitted the development of some extraordinary examples of standards applied to food. To be sure, a great many reasons certainly exist, nevertheless it is hard to think that the concept of "laborsaving food" could arouse much interest in other countries. It could almost be claimed that the American food industry has developed and expanded by grafting itself into a deep-rooted facet of the American spirit: the promise of uniformity. Kathleen Ann Smallzried, in her book* The Everlasting Pleasure*, sums up this principle in the word 'dependability'. She adopts this term to describe a sort of guarantee of lasting high quality with no surprises – which the Americans would regard as an indispensable premise to food consumption. The idea of an 'improved' food embodies the sense of a product subjected to an attentive process of modelling, with the assumption of verification and continual steps forward, and these are fairly customary principles of industrial design. In trying to understand the situation better, we looked at a number of cases worthy of broader examination, also because they refer to products that have been passed down for even more than a hundred years.

In questa pagina: in alto, "Il preferito di Eleanor Roosevelt", "Un semplice hot dog... Non ci sarebbe da sorprendersi se la moglie del nostro ultimo presidente, Franklin D. Roosevelt, avesse servito questo popolare panino americano durante il picnic in Hyde Park in onore del Re e della Regina d'Inghilterra". Pagina pubblicitaria del 1949 a cura del Wheat Flour Institute per educare sui valori nutritivi del pane industrializzato.
In basso: pubblicità delle zuppe Campbells', 1948: "Un valido aiuto nella pianificazione del pranzo".
Nella pagina a fronte: in alto, sequenza di pagine pubblicitarie del budino Jell-O® degli anni Venti e Trenta. Illustrazioni di Guy Rowe (Giro), Linn Ball, Maxfield Parrish e Norman Rockwell.
Al centro, Jell-O® "Cocktail di frutta d'estate", da *Ladies' Home Journal*, dicembre 1949.
In basso, Jigglers® (merendine di gelatina) e Snacktivities®, i giochi edibili per bambini in versione alfabeto e Dirt Cups, letteralmente "coppa sporca".
Nella ricerca sugli standard del cibo le pagine pubblicitarie acquistano particolare valore documentario in quanto fin dal periodo della piena meccanizzazione (1918-1939) diventano lo strumento privilegiato di cui si servono le industrie alimentari americane per educare al consumo i possibili acquirenti.

On this page: top, "Eleanor Roosevelt's favourite". "A simple hot dog with mustard on a roll. It's not surprising that the wife of our last president, Franklin D. Roosevelt, should have served this popular American sandwich at their Hyde Park picnic for the King and Queen of England". Advertisement of 1949 by the Wheat Flour Institute to educate consumers in the nutritive values of industrialized and enriched bread.
Bottom, "A useful help in planning your dinner", advertisement for Campbells' soups, 1948.
Next page: top, sequence of advertisements for the Jell-O® dessert sold in the 1920s and '30s. Illustrations by Guy Rowe (Giro), Linn Ball, Maxfield Parrish and Norman Rockwell.
Centre. Jell-O® "Summer fruit cocktail", from Ladies' Home Journal*, December 1949.*
Bottom, Jigglers® (concentrated gelatin snacks) and Snacktivities®, edible games for children in the alphabet and Dirt Cups version.
In any survey of food standards, advertisements are of particular documentary value, because from the period of full mechanization (1918-1939) they became a medium privileged by American food industries to educate potential consumers.

"Quick'n easy": Jell-O®, la variabilità uniformata
Il budino di gelatina mette in scena il prodotto sempre uguale a se stesso ma nello stesso tempo suscettibile di mille variazioni: un tipico esempio di produzione in serie variata. Gli americani amano il budino di gelatina, soprattutto quello che si prepara in pochi minuti. Oggi ne consumano più di quattrocento milioni di scatole all'anno e si prevede che il consumo andrà sempre crescendo. L'invenzione della gelatina risale al 1845 quando il filantropo newyorkese Peter Cooper deposita il primo brevetto di un dessert di gelatina. Nel testo lo descrive come alimento adatto "a un uso da tavola in forma portatile". In realtà il successo della gelatina fu il risultato di un accurato programma di educazione al consumo e di distribuzione. Quando Orator Francis Woodward acquisì il marchio Jell'O® fece di tutto per tener fede allo slogan: "ogni bambino può prepararlo". Buona parte di questo successo si deve al programma di distribuzione porta a porta: una squadra di venditori alla guida di carri trainati da cavalli batteva ogni cittadina della campagna americana regalando libri di ricette e allestendo espositori colorati nelle rivendite locali. Con questo sistema oltre quindici milioni di ricettari poterono essere distribuiti ogni anno. Nel contempo il marchio fu fatto conoscere attraverso un'abile campagna pubblicitaria su scala nazionale che dal 1902 cominciò a spiegarne l'uso, la facilità di preparazione e la convenienza dalle pagine delle riviste femminili. La gelatina si presenta come concentrato di sapore e nella sua trasparenza non può che comunicare la purezza della sua composizione e nello stesso tempo mettere in scena la varietà delle sue combinazioni d'uso. L'assenza di una forma necessaria rende possibile ogni forma: così sul finire degli anni Venti anche i budini assumono eleganti forme Art Déco mentre oggi l'idea del "cibo divertente per bambini" ha prodotto nuove forme di cibo portatile, merendine di gelatina concentrata e giochi commestibili. Straordinario esempio di uniformità del gusto rassicura da oltre cent'anni i palati di milioni di consumatori con la promessa di una riuscita sempre uguale a se stessa. E per finire, la produzione industriale della gelatina nasce come sistema complementare a quello dell'allevamento e della macellazione.

FOOD DESIGN

La sottiletta: prevalenza della geometria nel progetto alimentare

Il canadese James L. Kraft, impiegato in un negozio di alimentari, constatando lo scarso consumo del formaggio da parte del pubblico americano ne individua le cause in ciò che possiamo riassumere con il concetto di eccessiva variabilità. Il formaggio, prodotto eminentemente artigianale, sfugge a criteri di uniformità, non sembra quindi prestarsi alle abitudini alimentari degli americani: la forte deperibilità non si adatta ai sistema di vendita e alla frequenza degli acquisti, la perdita di peso del prodotto come anche il sapore che cambia a seconda del grado di stagionatura non lo rendono un prodotto affidabile.

I primi successi Kraft li ottiene quando riesce a produrre un formaggio pastorizzato che impacchetta in un barattolo di banda stagnata per il quale ottiene una notevole commessa da parte dell'esercito americano impegnato nella prima guerra mondiale.

Da qui Kraft approntа una strategia che lo porta a mettere a punto un progetto di formaggio che si dimostri un reale prodotto industriale: equilibrato dal punto di vista nutritivo, durevole, con una forma geometrica e una dominante cromatica costante, ampiamente riconoscibile anche grazie al packaging.

Nel 1920 esce sul mercato con il primo formaggio venduto su scala nazionale: è senza crosta, neanche un grammo viene sprecato poiché l'aggiunta di citrato di sodio lo rende stabile di fronte ai cambiamenti di temperatura, e in più è porzionato in panetti di 5 libbre, stimato essere il consumo medio tra un acquisto e l'altro, oltre tutto la sua forma di parallelepipedo lo rende facilmente stoccabile.

A questi fini la caratteristica geometria rotonda della forma di formaggio viene ritenuta poco economica. Vale la pena aggiungere che negli stessi anni, ossia a partire dagli anni Trenta, l'invenzione e la diffusione delle tecniche di inseminazione artificiale dei bovini introducono notevoli trasformazione nei sistemi di allevamento con notevoli riflessi nell'industria casearia.

Il surgelato come prodotto di massa: il programma di educazione al consumo

Dopo la conservazione dei cibi in scatola e la pastorizzazione, è la surgelazione a rivoluzionare i sistemi di conservazione alimentare. Il brevetto di tale sistema si deve a Clarence Birdseye, un biologo e naturalista newyorkese che trae ispirazione dai metodi di conservazione in uso presso le popolazioni locali del Labrador. Quando fonda una propria società nel 1923, la Birdseye Seafoods Company la strada per la messa a punto di un sistema 'affidabile' di meccanizzazione e distribuzione di prodotti surgelati è ancora lunga. Ci vorranno sei anni e tre bancarotte per approntare la meccanizzazione del sistema in modo che il cibo fatto entrare in una macchina ne esca surgelato e pronto per essere distribuito sul mercato.

Nonostante tutto, negli anni successivi, tra il 1930 e il 1940 la società General Foods, un colosso dell'alimentazione, arrivò a investire a fondo perduto più di cinque milioni di dollari nel cibo surgelato prima che il sistema rivoluzionasse i consumi e iniziasse a rendere dimostrandosi un insostituibile sistema di approvvigionamento domestico. L'accettazione da parte del pubblico fu pianificata attraverso un'imponente campagna di promozione dato che i sistemi fino ad allora conosciuti come quello della "conservazione a freddo", ritenuti poco 'affidabili' avevano ingenerato una certa diffidenza da parte del pubblico. Perché il surgelato diventasse un vero prodotto di massa fu necessario progettare nuovi sistemi di esposizione per rendere i prodotti pienamente visibili nei banchi dei supermercati. Intanto nuovi macchinari più piccoli e leggeri, facilmente installabili, permisero di creare una rete capillare di surgelazione *in loco*, direttamente alla fonte dove avveniva la raccolta o la produzione del cibo.

L'affermarsi del frigorifero nella case americane fu un indubbio aiuto nell'accettazione del surgelato. Va ricordato infatti che dalla metà degli anni Venti in poi va crescendo la presenza del frigorifero nelle case americane; solo nel 1925, nel giro di un anno, il prezzo dei frigoriferi Frigidaire si ridusse di oltre un terzo.

"Good cooking means exact portioning": l'addestramento del consumatore come valore aggiunto al prodotto di massa

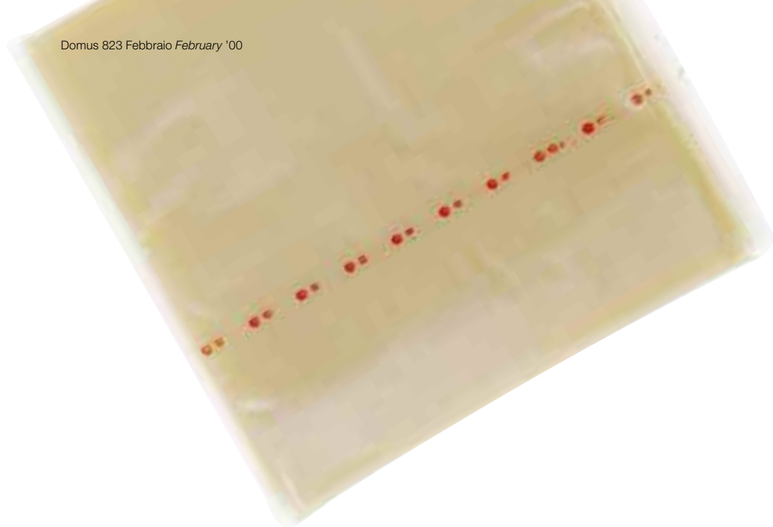
Una volta messo a punto un nuovo prodotto, ovvero sottoposto a un rigido programma di ricerca nei laboratori delle aziende, il problema centrale diventa come far apprezzare al consumatore le proprietà per cui è stato progettato. Il lavoro dell'"home economist" svolto all'interno dell'industria alimentare deve venir trasferito al prodotto e comunicato come valore aggiunto. La confezione del prodotto alimentare contiene ogni informazione per una corretta "programmazione del pasto" sulla base delle norme stabilite dal Food and Drug Administration.

Betty Crocker, più che un personaggio di fantasia, è un marchio di proprietà di una delle più potenti industrie alimentari americane, General Mills. Concepita come servizio all'utente, l'identità di Betty Crocker fu creata da un intero dipartimento che le diede vita nel 1921. Qualche anno dopo la sua figura gentile stampigliata sulle scatole di farina fu provvista di voce e grazie al sottile potere esercitato attraverso le istruzioni elargite dalle scatole di cibo e grazie alla promozione radiofonica, la sua credibilità crebbe a tal punto da farla diventare un personaggio popolare e 'affidabile' tanto che il suo libro di ricette a metà degli anni Cinquanta arrivò a occupare gli scaffali di almeno tre milioni di cucine americane.

In questa pagina: in alto, la sottiletta rappresenta la soluzione 'meccanizzata' di un alimento tradizionale come il formaggio, ogni confezione contiene otto fette 'perfette', porzionate e facili da usare.
In basso, pagina pubblicitaria tratta da *Ladies' Home Journal*, ottobre 1951, le fette risultano 'protette' in quanto sigillate non appena concluso il processo di pastorizzazione, 'maneggevoli' da usare quasi si trattasse di "sbucciare una banana".
Nella pagina a fronte: in alto, la sottiletta ha mantenuto inalterata la sua forma per più di cinquant'anni, ciascuna pesa poco meno di 30 grammi.
A fianco, composizione gastronomica a base di crema di formaggio da una pagina pubblicitaria di *Ladies' Home Journal*, ottobre 1950.
Al centro, il frigorifero Frigidaire Imperial a due porte del 1955 studiato per l'esposizione domestica del cibo acquistato nel supermercato, secondo lo slogan: "Immagazzina il cibo nel modo in cui lo compri".
In basso, Clarence Birdseye nel 1929 mette a punto una macchina per ottenenere in continuo la surgelazione degli alimenti.

On this page: top, the cheese slice is the 'mechanized' solution to a traditional food like cheese, with each pack containing eight 'perfect' slices, portioned and easy to use.
Bottom, advertisement from Ladies' Home Journal, *October 1951, in which the slices are 'protected' because they are sealed as soon as the pasteurizing process is finished. They are almost as 'handier' as "almost like peeling a banana".*
Facing page: top, the slice has not changed its shape in over fifty years, each piece weighing just under 30 grams.

Opposite, gastronomic composition based on cheese cream, from an advertisement in Ladies' Home Journal, *October 1950.*
Centre, the two-door Frigidaire Imperial refrigerator of 1955, designed for the domestic display of food purchased at the supermarket, according to the slogan: "Store your food the way you buy it".
Bottom, Clarence Birdseye in 1929 setting up a machine for the continuous freezing of foods.



"Quick'n easy": Jell-O, variability uniformed

The jelly introduces a product that is always the same, yet susceptible to a thousand variations: a typical example of varied series production. The Americans love jellies, and especially the kind that can be prepared in a matter of minutes. Today 400 million packets of jelly are consumed per year and this rate is expected to rise in the coming years.

The invention of jelly dates from 1845, when the New York philanthropist Peter Cooper registered the first patent for a jelly dessert. In the accompanying text he described it as a food "fitted for table use in portable form". In reality the success of jelly was the result of a careful programme of education in consumption and distribution. When Orator Francis Woodward, owner of the Genesee Pure Food Company, acquired the Jell-O trademark, he did all he could to endorse the slogan "any child can make it".

Much of that success was due to his door-to-door distribution programme. A team of salesmen driving horse-drawn carts travelled to all the small country towns of America, handing out recipe books and setting up coloured display-stands in local retail stores. With this system over 15 million cookery books were distributed each year. At the same time the brand was popularised through a shrewd advertising promotion scheme on a nationwide scale which from 1902 began to explain, from the pages of women's magazines, the use of the new product, its ease of preparation and its economic advantages. The jelly was presented as a concentrate of flavour. Its transparency could not but communicate the purity of its composition whilst also presenting the variety of its combinations.

The absence of a necessary form made all forms possible. Thus towards the end of the 1920s jellies, too, assumed elegant Art Déco forms. Today the idea of "fun food for kids" has led to new forms of portable food, concentrated jelly snacks, and edible games. A remarkable example of uniformity of taste, it has for more than a hundred years reassured the palates of

millions of consumers with the promise that it will "always be the same, just right!". Finally, it should be remembered that the industrial production of jelly started as a system complementary to that of animal breeding and slaughtering.

Cheese slices: the prevalence of geometry in alimentary design

The Canadian James L. Kraft was employed as an assistant in a grocer's shop. Noticing the low consumption of cheese by the American public, he spotted the causes in what may be summed up by as "excessive variability". Cheese, an eminently artisan product, escaped standards of uniformity, and seemed unsuited to the eating habits of the Americans. Its high degree of perishability clashed with sales systems and purchase frequency; and its loss of weight, along with its changing flavour depending on how mature it happened to be, made it an unreliable product. Kraft scored his first successes when he succeeded in producing a pasteurized cheese which he wrapped in tin foil. For this product he won a notable order from the US army engaged in the First World War. On the strength of this, Kraft devised a strategy enabling him to perfect a cheese design that proved to be a real industrial product. Balanced from the nutritive point of view, and durable, it had a geometric form and a dominant colour constant, widely recognizable also from its packaging. In 1920 he marketed the first cheese to be sold on a national scale: it had no rind, and not a gram was wasted as the addition of sodium citrate rendered it stable against changes of temperature. Moreover, it was portioned in blocks of 5 pounds, estimated to be the average consumption between one purchase and the next. Further, its parallelepiped shape made it easy to stock. For these purposes the characteristic round geometry of the cheese form was deemed uneconomical. It is worth adding that during that same period, from the 1930s, the invention and spread of artificial insemination techniques for cattle ushered in a notable transformation of breeding systems and these sharply affected the dairy industry.

Frozen food as a mass product: the consumer education programme

After food canning and pasteurization, it was frozen food that revolutionized the systems of alimentary preservation. The patent for that system came from Clarence Birdseye, a New York biologist and naturalist who drew inspiration from the methods of conservation in use among the local populations of Labrador.
When he set up a business of his own in 1923, the Birdseye Seafoods Company, the road to a 'reliable' system of mechanization and distribution of frozen products was still a long one.
It took six years and three bankruptcies to set up the mechanization of the system in such a way that the food put into a machine would come out frozen and ready to be distributed on the market.
Despite everything, in the years that followed, between 1930 and 1940 the giant corporation, General Foods, managed to sink more than 5 million dollars in frozen foods without gain before the system finally revolutionized consumer habits and broke even, demonstrating a unique system of domestic supplying.
Consumer acceptance was planned through an impressive promotion campaign, given that the systems previously known as cold storage, and considered 'unreliable', had engendered a certain distrust among the general public.
For frozen food to become a true mass product it was necessary to design new display systems to make it fully visible on supermarket counters. Meanwhile new, smaller and lighter machinery, easily installed, made it possible to create a far-reaching network of on-the-spot freezing at source, in the place where the food was actually harvested or produced.
The spread of refrigerators in American homes undoubtedly helped to boost consumer acceptance of frozen foods. It should be remembered in fact that from the mid-1920s the number of refrigerators in American homes rose sharply.
In 1925 alone, in the space of a single year, the price of Frigidaires dropped by more than a third.

"Good cooking means exact portioning": consumer training as a mass product added value

Once a new product had been developed, that is to say subjected to a rigid research programme in company laboratories, the key problem remains how to get the consumer to appreciate the properties for which it was designed. The job done by the "home economist" in the food industry has to be transferred to the product and put across as an added value. The food product pack contains all the information required for a correct "meal programming", based on the standards established by the "Food and Drug Administration". Betty Crocker is not so much a fantasy figure as a household name for one of the most powerful American food manufacturers, General Mills. Conceived as a user service, Betty Crocker's identity was created by an entire department that launched her in 1921. A few years later her friendly figure impressed on packets of flour was given a voice, and thanks to the subtle power exerted through instructions distributed by the food packs, and to radio promotion, her credibility rose so high that she became a popular and 'dependable' figure. Indeed her recipe book in the mid-1950s ended up on the shelves of at least three million American kitchens.

FOOD DESIGN

Nella pagina a fronte: in alto, pranzo in scatola pronto in 12 minuti "Chef Boy-Ar-Dee Spaghetti Dinners", tratto da *Life*, settembre 1954.
In basso, interno di supermercato della catena A&P, da *Ladies' Home Journal* 1948.
In questa pagina: pagina pubblicitaria pubblicata su *Saturday Evening Post* nel 1955.
Il personaggio di Betty Crocker, è in realtà un marchio di proprietà della General Mills. Essa rappresenta la figura dell' "home economist" che si fa garante della qualità dei prodotti ed elargisce consigli sulla correttezza dei consumi attraverso le istruzioni contenute sulle confezioni dei prodotti.
A fianco, un personaggio del fumetto Li'L Abner di Al Capp pubblicizza Cream of Wheat® pronta in 5 minuti.

Facing page: top, Canned "Chef Boy-Ar-Dee Spaghetti Dinners", ready in 12 minutes, from Life, *September 1954.*
Bottom, interior of the A&P supermarket chain, from Ladies' Home Journal, *1948.*
On this page, advertisement from the Saturday Evening Post, *1955.*
The character of Betty Crocker is in reality a brand name owned by General Mills. She represents the "home economist", a figure guaranteeing the quality of products and dispensing advice on correct consumption through the instructions supplied on the product packs.
Opposite, a character from the Li'L Abner comic by Al Capp advertising Cream of Wheat® ready in 5 minutes.

FOOD DESIGN

Zuppa istantanea di noodle *Instant Cup Noodle*

Consumi diffusi e allargati del prodotto alimentare
Popular and wider consumption of foods

Testo di *Text by* Kazuko Sato

L'instant noodle è un alimento di larghissima diffusione in Giappone, assurto agli onori della cronaca durante quei terribili giorni di gennaio di cinque anni fa, quando un terremoto di grande intensità distrusse gran parte della città di Kobe. In quell'occasione, infatti, la Nissin Food Products (l'azienda produttrice del Cup Noodle) allestì in tempi record un camion equipaggiato con ventimila porzioni di instant noodle. In una settimana il "Chicken Ramen Go" riuscì a distribuire trecentomila porzioni di ramen (tagliolini in brodo) pronti in soli tre minuti. Questo è stato solo il punto d'arrivo di una tecnologia alimentare altamente evoluta e riconosciuta come tale dai suoi consumatori, come emerge chiaramente dalla vasta indagine "Uno sguardo indietro al 20° secolo" effettuata nel novembre scorso dall'istituto Japan Nouritsu Kyoukai. Secondo la maggioranza del campione intervistato (uomini e donne fra i 15 ed i 69 anni abitanti nelle grandi città giapponesi), alla definizione "la tecnologia alimentare che meglio rappresenta il 20° secolo" si adattano i surgelati e gli instant food, rispettivamente al primo e al secondo posto. Se poi si va a individuare "il cibo che meglio rappresenta l'attuale alimentazione giapponese", gli instant noodle stravincono col 78.9%, seguiti solo a grande distanza dagli hamburger (33.6%).

Instant Chicken Ramen

La prima versione dei Chicken Ramen fu inventata da Momofuku Ando e messa in vendita nel 1958. Fino ad allora i ramen erano un piatto popolare e 'povero' che si consumava presso i chioschi all'aperto. Ando si dedicò per anni a cercare il modo per rendere questo cibo tipico della cucina popolare giapponese disponibile sempre e ovunque. Come sistema di conservazione, dopo lunghe ricerche scelse di adottare il metodo tempura (trattamento termico istantaneo in olio). Questa procedura consiste nel tuffare il cibo infarinato nell'olio bollente, in modo che per il violento sbalzo termico il rivestimento di farina espella istantaneamente l'acqua contenuta all'interno, attraverso una serie di minuscoli pori. Quando si versa l'acqua bollente sulla pasta così trattata, questa l'assorbe molto velocemente attraverso i pori presenti sulla sua superficie e nel giro di due-tre minuti si ottengono gli spaghettini morbidi e fragranti come appena cucinati.

Le tre funzioni del Cup Noodle

Il Cup Noodle è l'evoluzione in termini di praticità del Chicken Ramen con la sua confezione a sacchetto. La vaschetta del Cup Noodle assolve infatti una triplice funzione: di involucro (per la conservazione), di pentola (per la preparazione), di ciotola (per il consumo). Basta avere dell'acqua calda e un paio di hashi (bastoncini) a disposizione e si può consumarlo dovunque: in campeggio, in viaggio... Questa nuova versione, commercializzata dalla Nissin Food Products nel 1971, divenne in un batter d'occhio un vero successo tra i giovani giapponesi. Anche la disposizione degli spaghettini all'interno della confezione non è affidata al caso. La massa dei ramen segue esattamente la circonferenza interna del contenitore ed è come sospesa sopra uno spazio vuoto.
Tale struttura ha una duplice funzione: permette di trasportare la confezione chiusa senza che il contenuto si sposti o si sgretoli e consente all'acqua calda di riempire prima l'interstizio inferiore e poi di risalire, avvolgendo i tagliolini in un "abbraccio termico" ottimale.

Instant noodles *are a very widely consumed food in Japan. They made headline news during the grim days of January five years ago, when a devastating earthquake destroyed a large part of the city of Kobe. On that occasion in fact, Nissin Food Products (which make the Cup Noodle) set up in record time a truck equipped with 20,000 servings of instant noodles. In the space of one week, "Chicken Ramen Go" managed to distribute 300,000 portions of ramen (noodles in broth) ready to eat in just three minutes. This was only the arrival point of a highly evolved food technology also recognized as such by its consumers, as clearly emerges from the large-scale survey, "Looking back on the 20th century", conducted last November by the Japan Nouritsu Kyoukai institute. According to the majority of the sample interviewed (men and women aged between 15 and 69 living in major Japanese cities), "the food technology that best represents the 20th century", is that of frozen and instant foods, which came first and second respectively. If we then pick "the food that best represents Japanese food today", we find that instant noodles are the absolute winners at 78.9%, with hamburgers lagging far behind at 33.6%.*

Instant Chicken Ramen

The first version of Chicken Ramen was invented by Momofuku Ando and marketed in 1958. Until that time ramen had been a popular and 'poor' dish consumed at outdoor kiosks. Ando spent years looking for a way of making this typical popular Japanese food available anywhere at any time. As a preservative system, after lengthy research he chose to adopt the tempura method (instant heat treatment in oil). This procedure consists of dipping the flour-covered food in boiling oil, so that the violent change of heat causes the flour coating instantly to expel the water contained inside, through a series of minute pores. When boiling water is poured onto the pasta thus treated, the pasta absorbs it very rapidly through the pores on its surface. Within two or three minutes, the soft and fragrant noodles are ready as if they had just been cooked.

The three functions of Cup Noodles

Cup Noodle is a practical evolution of Chicken Ramen, with its wrapper bag. The Cup Noodle tray in fact performs a triple task: as a wrapper (for preservation), saucepan (for cooking), and bowl (for consumption). All you need is hot water and a pair of hashi (chopsticks) to consume this food anywhere: on a camping site, while travelling... This new version, first sold by Nissin Food products in 1971, was an immediate success among young Japanese people.
The arrangement of the noodles inside the pack also is not left to chance. The ramen mass exactly follows the inner circumference of the container and is, as it were, suspended over an empty space.
This structure serves a dual purpose: it allows the closed pack to be carried without its contents moving or crumbling, and the hot water to fill first the lower gap and then to rise, thus wrapping the noodles in an optimal "hot embrace".

In questa pagina: in alto, linea di produzione industriale dei Noodle, lavorazione della pasta, distribuzione degli ingredienti liofilizzati (gamberetti, carne, verdure) e porzionamento.
In basso: una giovane consumatrice con la confezione da 100 yen di Cup Noodle disegnata da Takeshi Ootaka nel 1971. L'invenzione della zuppa istantanea Chicken Ramen venne commercializzata dalla Nissin Food Products nel 1971, conoscendo subito un notevole successo presso le giovani generazioni. Contemporaneamente l'affermarsi in Giappone del colosso del fast food, Mc Donald's, indusse la Nissin a modificare il sapore troppo tradizionale adattando la nuova zuppa Cup Noodle al gusto più occidentale dei giovani consumatori.

On this page: top, the Noodles industrial production line, pasta processing, distribution of lyophilised ingredients (shrimps, meat, vegetables) and portioning.
Bottom, a young woman consumer with the 100 yen Cup Noodle pack designed by Takeshi Ootaka in 1971. The invention of Chicken Ramen instant soup was marketed by Nissin Food products i n 1971 and was an immediate success with the younger generations. Almost at the same time the establishment of the fast food colossus Mc Donald's in Japan induced Nissin to change its too traditional flavour by adapting the new Cup Noodle soup to the more westernized taste of younger consumers.

In questa pagina: in alto a sinistra, la pasta del Chicken Ramen contenuta all'interno della Cup Noodle è trattata secondo un processo termico istantaneo a olio (tempura) che consente lunghi tempi di conservazione. A destra, vaschetta Cup Noodle di plastica trasparente.
In basso, sezione della confezione di Cup Noodle. La dimensione troncoconica della vaschetta permette di spospendere naturalmente la porzione di Noodle al centro della confezione in modo che l'acqua versata si depositi sul fondo.
A destra, la prima versione di Instant Chicken Ramen (Nissin Food Products, 1958).

On this page: top left, the Chicken Ramen pasta contained in Cup Noodle is treated with an instant oil heat process that enables the product to be preserved for long periods.
Right, transparent plastic Cup Noodle tray.
Bottom, section of Cup Noodle pack. The truncated cone tray allows the portion of Noodles to be naturally suspended at the centre of the packet.
In this way, when the water has been poured, it is immediately deposited on the bottom of the tray.
Right, the first version of Instant Chicken Ramen (Nissin Food Products, 1958) .

Brevetti e innovazione alimentare
Patents and alimentary innovation

Per dare un'idea dell'investimento di progetto che contraddistingue la ricerca e l'innovazione in campo alimentare riportiamo di seguito una breve selezione dei brevetti depositati negli ultimi mesi in Giappone.
To give an idea of the design investment that goes into research and innovation in the food industry, we list below a brief selection of patents registered in recent months in Japan.

Cibo per microonde in contenitore commestibile
Microwavable food in edible container

Ajinomoto Takara Corp. 10-295338

Una preparazione alimentare surgelata è confezionata in un contenitore commestibile, progettato per essere riscaldato in un forno a microonde. Cottura rapida e meno rifiuti. Il contenitore commestibile è ricoperto di una proteina, la prolamina, oppure può contenerla.
A frozen food is packed in an edible container designed to be heated in a microwave oven. Quick cooking and less waste packaging. The edible container is coated with prolamine protein or contains prolamine protein.

Tagliatelle che cambiano colore con la cottura
Noodles change color when cooked

Ma.Ma Macaroni KK 10-276694

Le tagliatelle cambiano colore bollendo, indicando quando la cottura è completa. Grazie alla combinazione di coloranti alimentari di differenti tinte, di diversa sensibilità al calore.
These noodles change color during boiling to indicate when they have been fully cooked. Thanks to a combination of food colorings of different hues, one with strong and the other with weak heat-resistance.

Pellicola commestibile
Edible film

Osaka Kagaku Gokin KK 10-295348

La pellicola commestibile è fatta di carragenina per il 55-65%, di alcool per il 25 % e di un altro polisaccaride. La pellicola è usata per impedire ai cibi surgelati di aderire gli uni agli altri.
This edible film contains 55-65% carrageenan, 25-35% polyhydric alcohol and an other polysaccharide. This film is used to prevent frozen foods from adhering together.

Cibo funzionale
Functional food

Wakamoto Pharmaceutical Co. 10-309178

Pare che questo cibo possa prevenire le allergie di origine alimentare. Comprende uno specifico ceppo di batteri Bifidus, preferibilmente Bifidobacterium infantis e/o Bifidobacterium breve.
This food is said to prevent food allergies. It comprises a specified strain of bifidus bacteria, preferably Bifidobacterium infantis and/or B. breve.

Patatine fritte preformate
Preformed chips

Morinaga & Co. 10-313816

Le patatine preformate contengono almeno il 50% di amido pregelatinizzato. L'impasto viene ritagliato in una forma ondulata prestabilita e cotto in forno. Le patatine hanno basso contenuto di grassi, forma e aspetto gradevole e sono di facile cottura.
These preformed chips contain 50% minimum pregelatinized starch. The dough is crinkle cut into fixed shape and baked in an oven. These chips are low in fat, have good shape and appearance and bake well.

FOOD DESIGN

Forme commestibili e meccanizzazione *Edible forms and mechanization*

Il biscotto Lazzaroni e la cioccolata Peyrano: due casi tra tradizione e industria
Lazzaroni biscuits and Peyrano chocolate: two industrial cases

Testo di *Text by* Francesca Picchi

I biologi ci insegnano che il gusto è "il senso inferiore" tra quelli di cui disponiamo. "Eppure", scrive Brillat-Savarin nella sua *Physiologie du goût* "il gusto così come la natura ce l'ha elargito, è ancora il senso che ci procura il maggior numero di piaceri [...] perché nel mangiare proviamo un benessere particolare e indefinibile, nascente dall'istintiva certezza che, col fatto stesso di mangiare, compensiamo le perdite subite e prolunghiamo la nostra esistenza".
Ci sono alcuni cibi che devono il proprio credito a quella che Brillat-Savarin chiama "cucina di riparazione", ossia alle intrinseche alchimie che misurano il potere che hanno gli alimenti di nutrire e di influire "sul morale dell'uomo, sull'immaginazione, sull'intelligenza, sul discernimento, sul coraggio e sulle percezioni".
Ecco, nella nostra indagine sugli standard industriali del cibo si mostrano particolarmente interessanti due aspetti, da una parte, quello degli alimenti 'funzionali' o meglio nati sulla base di un programma nutrizionale dove criteri estetici e decorativi si sposano alla questioni quantitative delle dosi e del porzionamento, dall'altra, quegli alimenti dove il repertorio visionario della pasticceria e della cucina decorativa si trova a fare i conti con le problematiche della meccanizzazione.

Il biscotto Lazzaroni: "articolo di massimo comfort"
I biscotti Lazzaroni sono i primi a essere prodotti industrialmente in Italia. Nel 1888 vengono installati nello stabilimento di Saronno i macchinari che utilizzano tecnologia inglese dando inizio alla produzione in serie dei biscotti. Il biscotto come concentrato nutritivo a lunga conservazione è una tipica tradizione inglese che si lega alle lunghe permanenze in mare e a rituali consolidati come quello del tè. La presenza di domande di privativa relative a "modelli di fabbrica per biscotti" fin dal 1895 testimonia la ricerca di valori formali da associare alle pure forme 'industriali' dei biscotti conformate sulla base di ragioni produttive e di porzionamento. Interessanti i modelli raccolti all'interno della categoria 'celebrità' che allude forse alla tradizione antichissima delle medaglie con ritratto di uomini illustri, così come i biscotti con le scritte 'Augurio' o 'Felicitazioni' che recuperano il significato augurale tradizionalmente associato al consumo della cioccolata e dei biscotti. Già nel primo catalogo dell'azienda datato 1888 sono presenti alcune forme tipiche che si sono tramandate inalterate fino a oggi, è il caso dei biscotti Oswego e Nutritivo all'Avena, forme industriali anonime ripetute in serie per più di cento anni.

In questa pagina: in alto, "Modello di fabbrica per biscotto contraddistinto dal motto Augurio" depositato il 13 agosto 1898 dalla Ditta Davide Lazzaroni di Saronno. Repertorio di biscotti dal primo catalogo del Premiato

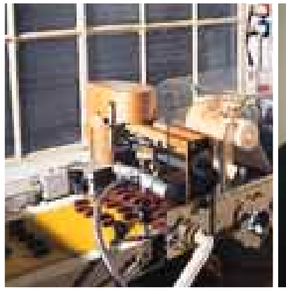
Stabilimento anglo-italiano D. Lazzaroni, del 1895. Al centro, stampo per la produzione in continuo del biscotto Nutritivo all'Avena presente in catalogo fin dal 1895 (Foto Massimiliano Conte/Studio Di Bello).

Biologists teach us *that taste is "the inferior sense" among those at our disposal. "And yet", writes Brillat-Savarin in his* Physiologie du Goût, *"taste, as bestowed upon us by nature, is still the sense that gives us the largest number of pleasures [...] Because eating fills us with a particular and indefinable well-being which springs from the instinctive certainty that, by the very fact of eating, we make up for losses undergone and extend our existence".*
There are some foods that owe their credit to what Brillat-Savarin calls "the kitchen of reparation", that is, to the intrinsic alchemies that measure the power of food to nourish and influence "man's morale, imagination, intelligence, discernment, courage and perceptions".
So in our survey of industrial food standards, two aspects are of particular interest: on the one hand that of 'functional' foods, or rather, those created on the basis of a nutritional programme in which aesthetic and decorative criteria relate to the quantitative question of measures and portioning; and on the other, those foodstuffs in which the visionary repertoire of the pastry-shop and of the decorative kitchen have to reckon with the difficulties of mechanization.

Lazzaroni biscuits: an "article of maximum comfort"
Lazzaroni biscuits were the first to be made industrially in Italy. In 1888 machinery using British technology was installed in the Saronno factory, thus launching the series production of biscuits. The biscuit as a long-lasting nutritive concentrate was a typical British tradition, established by long periods spent at sea and by consolidated rituals such as tea-drinking. The existence of applications for patent-rights relating to "models of a biscuit factory" has, since 1895, denoted a search for formal values to be associated with the pure 'industrial' forms of biscuits based on production requirements and portioning. The presence of models grouped under the class of 'celebrities' is striking, and alludes perhaps to the ancient tradition of medals bearing portraits of illustrious figures. Similarly, biscuits with "Good wishes" or 'Congratulations' inscribed on them, restore the augural meaning traditionally associated with the consumption of chocolate and biscuits. The company's first catalogue dating from as far back as 1888 features a number of typical shapes that have come unaltered right down to the present day: examples being the Oswego and the Nutritive Oats biscuits, with anonymous industrial forms that have been repeated in series for over a hundred years.

On this page: top, "Model of a biscuit factory distinguished by the motto Augurio", registered 13 August 1898 by the firm Davide Lazzaroni of Saronno. Range of biscuits from the first catalogue of the Premiato

Stabilimento anglo-italiano D. Lazzaroni, of 1895. Centre: mould for the continuous production of the oatmeal Nutritivo biscuit featured in the catalogue from 1895 (Photo Massimiliano Conte/Studio Di Bello).



In questa pagina: fasi di lavorazione della cioccolata nel laboratorio Peyrano di Torino. In alto, da sinistra, stagionatura dei panetti di granella di cacao solido ossia il semilavorato cui si arriva dopo un lungo processo di lavorazione delle fave di cacao. Molitura delle nocciole per i ripieni, in dettaglio la mola che viene usata anche per la lavorazione del cacao. Processo di tempera della cioccolata. Messa in forma dei cioccolatini per ricopertura: preparazione dello zoccolo di cioccolato e decorazione finale del cioccolatino uscito dalla ricopertura. L'archivio degli stampi. In basso, fase iniziale della lavorazione del cioccolatino Conca d'oro (foto Ramak Fazel).

On this page: chocolate processing phases at the Peyrano plant in Turin. Top from left, seasoning of the blocks of solid cocoa grain, i.e. the semi-worked product obtained after a lengthy processing of the cocoa beans. Grinding of the nuts for fillings, in detail, the grinder also used for processing the cocoa. Chocolate tempering process. Forming of the chocolates for coating: preparation of the chocolate mould and final decoration of the chocolate after coating. The moulds archive. Bottom, initial phase in the processing of the Conca d'oro chocolate (photos Ramak Fazel).

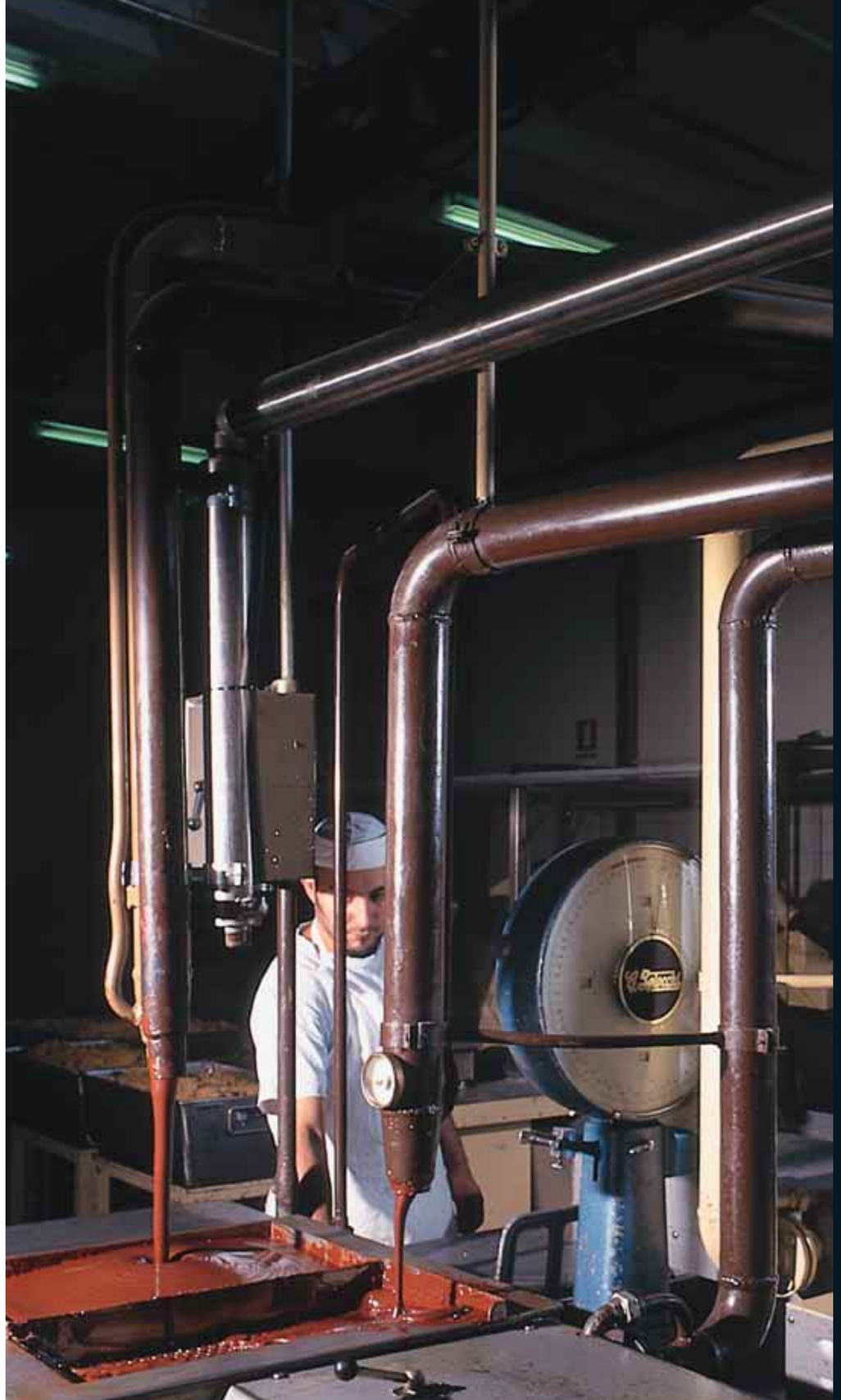
La cioccolata Peyrano: qualità artigianale in un contesto industriale
Brillat-Savarin traccia una breve storia sulle origini e sulla diffusione del cioccolato: "Il cioccolato fu introdotto in Spagna intorno al Diciassettesimo secolo, e il suo uso divenne immediatamente popolare grazie alla spiccata preferenza manifestata, nei confronti dell'aromatica bevanda, dalle donne e soprattutto dai monaci [...] Il cioccolato passò i Pirenei con Anna d'Austria, figlia di Filippo II e sposa di Luigi XIII. Anche i monaci spagnoli contribuirono a farlo conoscere, attraverso i doni offerti ai loro confratelli di Francia". Scrive ancora Brillat-Savarin "[...] si è dimostrato che il cioccolato preparato con cura è un alimento sano e piacevole, che è nutriente, facilmente digeribile[...] inoltre è adattissimo alle persone che compiono grandi sforzi intellettuali, ai predicatori, agli avvocati e soprattutto ai viaggiatori". Torino vanta un'antica attrazione per la cioccolata. Pare addirittura che l'invenzione del cioccolatino nella sua forma solida, rispetto alla consuetudine della bevanda, si debba a Torino. Peyrano è un'azienda che vanta una solida tradizione e ancora oggi lavora il cioccolato come si è sempre fatto a Torino, controllando tutto il ciclo di lavorazione dalla scelta delle fave di cacao alla messa in forma dei cioccolatini. Le fave vengono tostate con fuoco alimentato con legno d'ulivo, sono quindi lavorate fino a ottenere un prodotto semiliquido che, una volta raffreddato, si trasforma in granella di cacao solido.
Dopo un periodo di stagionatura si procede alla miscela dei vari semilavorati in funzione del prodotto finale che si desidera ottenere.

Peyrano chocolate: artisan quality in an industrial context
Brillat-Savarin traces a brief history of the origins and diffusion of chocolate. "Chocolate was introduced into Spain around the seventeenth century, and its use immediately became popular thanks to the conspicuous preference shown, for the new aromatic beverage, by women, and most of all by monks […] Chocolate crossed the Pyrenees with Anne of Austria, daughter of Philip II and bride to Louis XIII. The Spanish monks, too, helped make chocolate better known as a result of the gifts offered by them to their brothers in France". And again Brillat-Savarin writes: "[…] it has been demonstrated that carefully prepared chocolate is a healthy and pleasant, nutritious and easily digestible food[…] it is furthermore ideally suited to persons required to make great intellectual efforts, to preachers, lawyers and especially to travellers". Turin boasts a long-standing attraction for chocolate. It seems even that Turin is to be credited with the invention of chocolates in their solid form, as opposed to the customary beverage. Peyrano has a solid tradition behind it, and continues to make chocolate as it has always been made in Turin, by controlling the full cycle of production. The beans are roasted on a fire heated by olive wood and are then processed to obtain a semi-liquid product. When this has been cooled it is transformed into solid cocoa grains. After a period of seasoning the various semi-processed products are blended to create the final article desired.

FOOD DESIGN

In questa pagina: in alto, Conchiglia e Cuore, cioccolatini prodotti per stampaggio e Conca d'oro, realizzato per ricopertura.
A destra, processo di tempera della cioccolata. La temperatura di fusione viene portata da 45° a 30° per consentire la lavorazione della cioccolata allo stato fuso. (foto Ramak Fazel).

On this page: top, Conchiglia and Cuore chocolates made by moulding and Conca d'oro, made by coating. Right, chocolate tempering process. The casting temperature is lowered from 45° to 30° so that the chocolate can be processed in its molten state (photos Ramak Fazel).



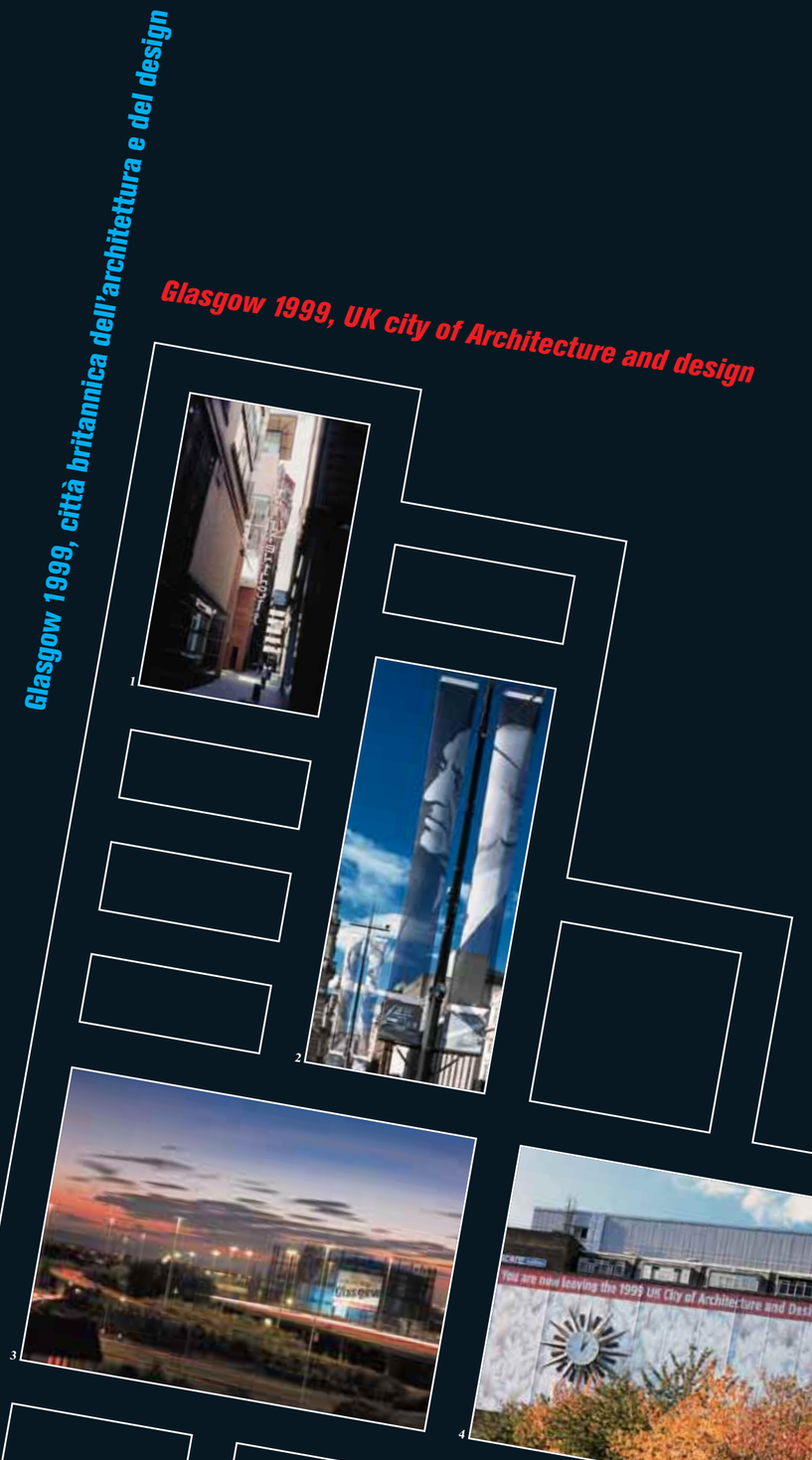
Una festa popolare *A festival for the people*

Testo di *Text by* Lucy Bullivant

Fotografie di *Photographs by*
David Churchill, Phil Sayer

"Glasgow 1999, città britannica della cultura e del design". È questo il titolo del programma culturale che per un intero anno ha ridisegnato la città, denso di avvenimenti diversi ma con un unico messaggio fondamentale: l'architettura e il design sono potenti catalizzatori della vita culturale contemporanea. Per cogliere la portata di questo evento, abbiamo chiesto a Deyan Sudjic, direttore e mente dell'intera manifestazione, una riflessione complessiva e a Lucy Bullivant un articolo di sintesi e di commento.

For the whole of last year Glasgow was redesigned under a programme named "Glasgow 1999, British City of Culture and Design". Packed with a rich diversity of events , its fundamental message was that architecture and design are powerful catalysts of contemporary cultural life. To capture the sweep of this year-long occasion in its entirety, we asked its director and mastermind, Deyan Sudjic, for an overview, and Lucy Bullivant for a summing-up and comment.



The Lighthouse Centre for Architecture, Design and the City (già sede del *previously* Glasgow Herald, progetto di *designed by* Charles Rennie Mackintosh); architetti *architects*: Page & Park Architects; comunicazione grafica *graphics*: Javier Mariscal, Estudio Mariscal; interni *interiors:* Sam Booth, lwd; illuminazione *lighting:* Jonathan Spiers Associates.

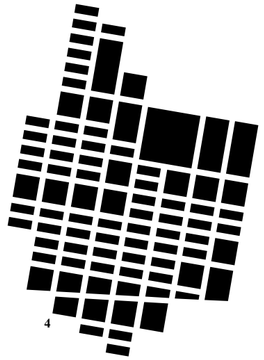
1 L'ingresso per il pubblico, arretrato, è sul vicolo chiamato Mitchell Lane. L'insegna sospesa di Javier Mariscal è visibile da Buchanan Street.
2–4 Striscioni e cartelloni stradali nel centro di Glasgow.

***1** The recessed public entrance is on Mitchell Lane, a narrow lane. Javier Mariscal's suspended signage is highly visible from Buchanan Street.*
***2–4** Street banners and roadside advertising hoardings in central Glasgow.*

1

2

3



4

5

Il rinascimento di Glasgow

Il ricordo più duraturo del rinascimento culturale di Glasgow nel corso dell'ultimo decennio è senz'altro la locomotiva di paglia a grandezza naturale dell'artista George Wylie, sollevata sul Clyde, incendiata e – come una specie di "lunga nave" vichinga in versione meccanica – trasformata in rogo funebre. Quel momento, finalmente, metteva in archivio mezzo secolo di declino industriale. Era un tributo allo straordinario passato della città, il ricordo di quella che fu un tempo il motore dell'industria d'Europa, una città che all'apice del suo sviluppo produceva la metà delle navi del mondo. Era un omaggio alle innumerevoli vite trasformate dall'esperienza della rapida industrializzazione, seguita dallo shock di un'altrettanto rapida de-industrializzazione. Ma il rogo della locomotiva metteva anche in evidenza il sentimentalismo dell'opinione secondo cui la città era veramente se stessa solo quando era dominata dagli uomini che battevano le lastre di metallo; una città operaia, una creazione irripetibile dalla tempra sconvolgente che mai avrebbe potuto recuperare il suo dinamismo ottocentesco. Glasgow usciva finalmente da un periodo in cui il passato era parso molto più affascinante del futuro. L'evento suggeriva che Glasgow per sopravvivere doveva riscoprire se stessa.

Nessuno lo avrebbe previsto nel 1990, quando l'anno di Glasgow "capitale europea della cultura" fu archiviato come un fiasco pressoché totale. Doppiamente inconsistente e aristocratica era l'idea che Glasgow entro pochi anni si sarebbe sviluppata proprio nel senso della sentimentale nostalgia per Frank Sinatra – per quanto il suo concerto in città si fosse rivelato un fallimento commerciale – Peter Brook e la mostra follemente iperfinanziata, Glasgow 's Glasgow, un tempo riservata alla Queen Mary, e i tram. Quell'anno 1990 oggi pare possedere la patina color seppia di remote età dell'oro, quando le fontane davano vino, le strade erano affollate di turisti stranieri e quando c'era un Rembrandt a ogni angolo.

La Glasgow del 1999 provocherà un giorno la stessa nostalgia sentimentale? Penseremo con occhi umidi all'anno in cui il Groucho Club aprì a Glasgow, Ingram Street vide il primo loft di Scozia e il primo architetto dai tempi di Christopher Wren ebbe la sua immagine su una banconota britannica? Spero proprio di no. L'idea fondamentale dell'anno dell'architettura e del design era che fosse qualcosa di più che un semplice anno. Doveva essere divertente finché durava ma, cosa più importante, lasciare dietro di sé un'eredità sostanziale.

Perciò, benché io abbia una quantità di vividi ricordi del 1999, dalla visione dell'Empire State Building che percorre Buchanan Street seguito da un attore travestito da Tour Eiffel, allo spettacolo dell'Ideal Hut offerto da Paul Smith, a una sfilata di moda nella degradata periferia di Castlemilk, alla magica esperienza di veder trasformati in realtà il Lighthouse Centre for Architecture, Design and the City, e il progetto "Homes for the Future" – un programma cui non si è preparati da nessuna militanza, per lunga che sia, nella critica d'architettura – tuttavia nessuna di queste esperienze è paragonabile a quella quotidiana di percorrere a piedi Mitchell Lane per scoprire il Lighthouse Centre in tutto il suo slancio. È l'unico museo del design che non sembri un ospedale. E non è neppure un ghetto infestato da architetti in completo nero.

Lo Scotland's Centre for Architecture Design and the City è un successo clamoroso, sia dal punto di vista della critica sia da quello del pubblico. È un luogo che nei primi tre mesi di vita ha attirato più visitatori del Design Museum di Londra in un anno.

La gente lo visita perché è un posto interessante, in grado di allestire a un piano manifestazioni scientifiche e popolari al tempo stesso su architetti vittoriani scomparsi da tempo, a un altro piano eccentriche mostre di Philippe Starck, e a un terzo accattivarsi le simpatie dei ragazzi delle scuole.

L'impatto del Lighthouse Centre non consiste solo nel fascino che esercita su un pubblico di neofiti, ma nel modo in cui trasforma la percezione di che cosa sia il design. Nessun'altra istituzione ha finora fatto qualcosa di simile. L'originalità dell'anno è stata salvare l'architettura e il design dalla ghettizzazione professionale. Sono temi troppo importanti perché vengano abbandonati nelle mani degli specialisti.

E il Lighthouse Centre, con il suo programma di manifestazioni e mostre, è trionfalmente riuscito a fare proprio questo. Ha un programma didattico che negli ultimi quattro anni ha raggiunto tutte le scuole della città, dando a una generazione di giovani un'idea chiara del perché il design sia importante, come si potrebbe verificare in molte università. Ha creato un consorzio di finanziamenti che coinvolge numerose comunità cittadine. Ha varato il progetto "Homes for the Future", che ha riportato la gente a vivere nel cuore di Glasgow, invertendo una tendenza allo spopolamento radicale che durava da oltre un secolo.

Glasgow nel 1999 ha centrato, in termini di cifre, tutti gli obiettivi che si era proposta.

Si sono superati gli ottocentomila visitatori nell'arco dell'intero anno. Con un aumento del quattordici per cento delle presenze alberghiere a Glasgow rispetto all'anno precedente, oltre che risvegliare l'interesse dei cittadini, abbiamo evidentemente attirato turisti. Un anno che soprattutto ha significato una trasformazione del clima culturale della città.

Questo cambiamento ha la sua dimostrazione concreta nel Lighthouse Centre, nel Glasgow Green, nei cinque spazi del Millennium. Ma è presente anche nel modo in cui i luoghi non edificati di Glasgow iniziano a riempirsi. La città sta gradualmente cominciando a guarire dall'abbandono che ne affliggeva il centro. Altrettanto importante è la trasformazione culturale. Gli architetti e i designer di Glasgow hanno dimostrato che cosa sanno fare. La Glasgow Collection in particolare è stata un esperimento unico nell'incoraggiare i giovani designer a compiere un salto di qualità verso il mondo del mercato, aiutandoli a trasformare le loro idee migliori in prodotti che hanno raggiunto i punti di vendita.

E, sul lungo periodo, sono questi talenti a costituire il migliore antidoto alla nostalgia.

Glasgow non è solo un luogo che tanto tempo fa era propizio all'architettura e al design. Oggi è una delle pochissime città britanniche che possano vantare una propria prospera comunità di architettura e di design.

Deyan Sudjic, Direttore di Glasgow 1999

Glasgow's renaissance

The most abiding memory *of Glasgow's cultural renaissance over the past decade must be the artist George Wylie's life size straw locomotive, hoisted high over the Clyde, set ablaze, and like some mechanical version of a Viking longship, turned into a funeral pyre. Here, finally, was half a century of industrial decline laid to rest. It was an acknowledgement of the city's extraordinary past, a reminder that this was once Europe's industrial powerhouse, a city that in its primne was building half the world's ships. It paid tribute to the countless lives transformed by the experience of rapid industrialisation, followed by the stress of equally rapid post industrialisation. But the burning of the locomotive was also the drawing of a line under the sentimental view that the city was only truly itself when it was dominated by men bashing metal; a worker's city, a mettlesome, troublesome one off creation that could never recover its nineteenth century dynamism. Glasgow was at last emerging from a period in which the past had seemed far more attractive than the future. It was a suggestion that if Glasgow was to survive, it had to rediscover itself.*

What nobody could have predicted in 1990, when Glasgow's year as European Capital of Culture was being written off as three parts fiasco, to six parts elitist irrelevance was the idea that Glasgow would in just a few years develop precisely the same sense of fond nostalgia for Frank Sinatra, commercial flop though his Glasgow concert was, Peter Brook and the wildly overspent exhibition, Glasgow's Glasgow that it once reserved for the Queen Mary, and trams. The very year 1990 now seems to carry with it the sepia patina of some far off golden age, when the taps ran with wine, when the streets were full of overseas visitors, and when there was a Rembrandt up every close.

Will Glasgow 1999 one day induce the same fond nostalgia? Will people get misty eyed about the year that the Groucho Club came to Glasgow, Ingram Street saw Scotland's first loft, and the first architect since Christopher Wren got onto a British banknote?

I certainly hope not. The fundamental conception of the year of architecture and design was that it was going to be more than just a year. It was going to be fun while it lasted, but more important, would be leaving a substantial legacy behind.

So though I personally will have any number of vivid memories of 1999, from the sight of the Empire State building running along Buchanan Street pursued by an actor dressed as the Eiffel Tower, to the Ideal Hut show graced by Paul Smith, to a fashion catwalk in the deprived suburb of Castlemilk, to the magical experience of watching the plans for the Lighthouse, Scotland's Centre for Architecture, Design and the City, and the "Homes for the Future" project turning into physical reality, something that no amount of time spent as an architecture critic really prepares you for, none of them match the day to day experience of walking up Mitchell Lane to discover the Lighthouse in full swing. This is one Design Museum that does not look like a hospital. Nor is it a ghetto inhabited entirely by architects in black linen suits. Scotland's Centre for Architecture Design and the City is a rip roaring success, both critically and with the public.

It's a place which in its first three months attracted more visitors than the Design Museum in London gets in a year. People come because its an exciting, place to be, capable of putting on scholarly but crowd pulling shows on long dead Victorian architects on one floor, whacky exhibits by Philippe Starck on another, and enthralling school children on a third. The impact of the Lighthouse is not just its attraction of a brand new audience, it lies in the way that it is changing perception of what design is.

No other institution has done anything like that yet.

The original point of the year was to rescue architecture and design from the professional ghetto. They are subjects that are simply too important to leave just to the specialists. And the Lighthouse, along with the exhibitions and events programme has triumphantly succeeded in doing just that.

So has an education programme that has reached out to every school in the city over the past four years, turning out a generation of young people with just as sure a grasp of why design matters to them as you will find in many colleges or universities.

So has the partnership fund which has involved communities throughout the city. So has the "Homes for the Future" project, which has brought people back to live in the heart of Glasgow, reversing more than a century of steady population loss.

Glasgow 1999 has beaten all the targets it was set in terms of numbers.

We are on course for more than 800.000 visitors for the year as a whole. With hotels 14 per cent busier in Glasgow this year than last, we have clearly attracted tourists, as well as appealed to Glaswegians. But the year is also about a change in the city's cultural climate. You can see that change demonstrated physically in the Lighthouse, at Glasgow Green, at the five Millennium spaces. But its also there in the way that Glasgow's gap sites are beginning to fill up. The city is gradually beginning to heal the dereliction that afflicted its centre. Equally important is the cultural shift.

Glasgow's architects and designers have shown what they can do. In particular the Glasgow Collection has been a unique experiment in encouraging young designers to make the leap to the commercial world by helping turn their brighest ideas into products that have reached the shops.

And in the long term it is those talents who are the most effective antidote to nostalgia. Glasgow is not just a place that used to be good at architecture and design a long time ago.

It is now one of the very few British cities with a thriving architecture and design community of its own.

Deyan Sudjic, *Director of Glasgow 1999*

L'idea fondamentale dell'anno dell'architettura e del design era che fosse qualcosa di più che un semplice anno. Doveva essere divertente finché durava ma, cosa più importante, lasciare dietro di sé un'eredità sostanziale.
The fundamental conception of the year of architecture and design was that it was going to be more than just a year. It was going to be fun while it lasted, but more important, would be leaving a substantial legacy behind.

1 Il logotipo di Glasgow 1999.
2 Campagna di comunicazione.
3, 5 Brochure d'informazione per la manifestazione.
4 Un elemento grafico dell'immagine coordinata che riproduce la pianta della città.

***1** Glasgow 1999 logo.*
***2** Advertising campaign.*
***3, 5** Information brochure of the manifestation.*
***4** A design identity graphic element reproducing city plant.*

L'originalità dell'anno è stata salvare l'architettura e il design dalla ghettizzazione professionale. Sono temi troppo importanti perché vengano abbandonati agli specialisti.
The original point of the year was to rescue architecture and design from the professional ghetto. They are subjects that are simply too important to leave just to the specialists.

Domus 823 Febbraio *February* '00

Il programma realizzato grazie a un imponente finanziamento di trentotto milioni di sterline (poco meno di centodiciotto miliardi di lire, di cui quasi venti miliardi stanziati dal Comune di Glasgow, oltre tre miliardi di sponsorizzazioni private e il resto proveniente da finanziamenti pubblici, inclusi i proventi delle lotterie), non aveva come obiettivo soltanto l'importante patrimonio culturale e dell'identità urbanistica di Glasgow, ma si proponeva di far entrare la città, anche con i suoi lati oscuri, nell'Olimpo delle più importanti capitali europee, un centro nazionale nella realtà della sua dinamica vita culturale. Si trattava di battere le offerte concorrenti di Liverpool ed Edimburgo nell'ambito dell'iniziativa "Arts 2000" dell'Arts Council of England, il cui scopo era aiutare città e regioni britanniche a rendere l'arte accessibile a un pubblico più vasto. Di conseguenza l'iniziativa non poteva permettersi di essere nulla di meno di un modello culturale aperto dal punto di vista simbolico come da quello operativo.

The programme staged on an impressive budget of £38m (£6m from Glasgow City Council, with £1m in private sponsorship, and the rest from mainly public, including Lottery funds), it wasn't intended to be purely about Glasgow's own tremendous architectural heritage and urban identity so much as a way to make the city, which has its darkness as well, standing potentially for any major European city, a centre at home with the reality of its vibrant cultural life. It beat off competing bids from Liverpool and Edinburgh in an Arts Council of England "Arts 2000" initiative to encourage UK cities or regions to make the arts more accessible to a wider audience. It therefore couldn't afford to be anything less than a symbolically and operatively open cultural model.

Design Machine: Creativity in Action
a cura di ***curated by*** **Sarah Derrick, Maureen Finn; allestimento di** ***designed by*** **Urban Salon; grafica di** ***graphic design by*** **Cartlidge Levene; presso** ***staged at*** **The Art Gallery and Museum, Kelvingrove.**

La sedia Hug Me *Hug Me chair*, Ilke Schaumberg, 1998; Kelvingrove Art Gallery and Museum; Lucy Orta-Collective Dwelling Project, installazione *installation*.

Alexander Thomson: the Unknown Genius
a cura di ***curated by*** **Gavin Stamp, Murray Grigor; allestita presso il** ***staged at the*** **Lighthouse Centre for Architecture, Design and the City.**

La mostra d'apertura del Lighthouse Centre mirava a correggere il tradizionale, esclusivo accentramento dell'attenzione su Mackintosh, accostandogli l'altro architetto di Glasgow di livello mondiale, noto per il suo classicismo astratto. I modelli delle sue tre chiese presbiteriane comprendevano la Queens Park Church, distrutta durante la seconda guerra mondiale.

The opening exhibition in the Lighthouse Centre aimed to redress the traditional focus on Mackintosh, putting Glasgow's 'other' world class architect known for his abstracted classicism.
Models of his three Presbyterian churches include the Queens Park Church, destroyed in the Second World War.

Cinque spazi ***Five Spaces***

Un finanziamento di 2,8 milioni di sterline (oltre 8,5 miliardi di lire) ha consentito la trasformazione di cinque aree degradate o poco edificate del territorio urbano in nuovi spazi pubblici a uso delle comunità locali.
Fruin Street, Possil Park.
Architetti: Zoo Architects; artista: David Shrigley.
Consorzio residenziale di Hawthorn. Un progetto nato dalle idee dei bambini sul loro ambiente di vita quotidiano. Comprende la scultura in arenaria di un gigantesco piede collocata su un basamento, opera d'arte pubblica che vuole essere accessibile e stimolante. Una mappa d'Europa incisa nel cemento sostituisce Hawthorn a Glasgow e la mette allo stesso livello di Roma, Parigi, Atene; una mappa celeste disegna l'area destinata alla pallacanestro.
Consorzio residenziale di Govanhill. Architetto: Chris Platt; artista: Claire Barclay. Una "Capanna del Millennio", una specie di moderno capanno da giardino, è l'elemento principale del Larkfield Community Centre, costruito in legno d'oroco, abete e Douglas. Un rifugio romantico in uno spazio pubblico.
La torre d'acqua di Cranhill.
Il gruppo di lavoro della comunità di Greater Easterhouse, che ha lavorato allo sviluppo della torre, alta 25 metri, era uno dei beneficiari dei finanziamenti in compartecipazione del fondo per Glasgow 1999. Le luci turchese, blu e verde – uno schema progettato dallo studio Chris Stewart Architects – trasformano una torre di servizio in un punto di riferimento di importanza cittadina posto in una zona degradata.

A £2.8m scheme supported the transformation of outdoor areas in five derelict or underdeveloped sites across the city into new public spaces for local community use.
Fruin Street, Possilpark. Architects: Zoo Architects. Artist: David Shrigley. Housing Association, Hawthorn.
A project developed from children's ideas about their immediate living environment, including a sandstone sculpture of giant feet, set on a plinth, public art that aims to be accessible and thought-provoking. A map of Europe etched into the concrete replaces Glasgow with Hawthorn and ranks it with Rome, Paris and Athens; a map of the stars delineates the basketball zone.
Housing Association, Govanhill. Architect: Chris Platt; Artist: Claire Barclay. A Millennium Hut, a kind of modern garden shed, is a prominent feature of the Larkfield Community Centre, made from oroco, pine and Douglas fir. A romantic refuge in a very public space.
The Cranhill Water Tower. The Greater Easterhouse community group working on the development of the 25 metres high Cranfield Water Tower was one of the recipients of Partnership Funding from the Glasgow 1999 kitty. Its turquoise, blue and green floodlights, a scheme designed by Chris Stewart Architects, transform the working tower into a city beacon in a downbeat area.

Giunti al momento del bilancio (il che si farà con un'analisi biennale *a posteriori* realizzata dall'ACE) è evidente che molti elementi nati nel pantagruelico programma di Glasgow (mostre, dibattiti, un nuovo piano di edilizia residenziale, un nuovo centro di architettura e design) hanno rappresentato risposte provocatorie e aperte alla cultura contemporanea, in modo da poter essere adattati anche ad altri centri urbani (e in realtà parecchie mostre avranno un itinerario internazionale). Che Glasgow già possieda una fortissima tradizione culturale e che il suo turismo abbia ampiamente beneficiato delle manifestazioni di Glasgow 1999 fa parte del quadro, ma non lo esaurisce. La sfida accettata da Deyan Sudjic, direttore di Glasgow 1999, nell'adottare un'impostazione popolare aveva come intenzione controbilanciare l'attenzione della cultura per Glasgow con temi di interesse più generale, mettendo comunque in primo piano il ruolo eminentemente globale, invece che elitario, dell'architettura e del design nella vita contemporanea.
Più di trecento manifestazioni, alcune riferite alla storia del design, ma più spesso visioni libere sul progetto e sulla sua importanza sociale, oltre che sul cruciale territorio di frontiera dell'imprenditoria dal design (dopo tutto questa è la Glasgow forte, orgogliosa che pensa ai soldi), compresa una serie di mostre che spaziavano dal design sportivo ("Winning"), del cibo, della casa, al progetto della città contemporanea ("Vertigo"), ai rapporti tra design e identità personale ("Identity Crisis") oppure presentavano personali di importanti architetti come Frank Lloyd Wright, Ludwig Mies van der Rohe, Alvar Aalto o ancora mettevano in luce personaggi di Glasgow come Alexander Thomson, detto "il Greco", che ha avuto un'occasione postuma di surclassare il mostro sacro Charles Rennie Mackintosh.
L'insieme delle manifestazioni, alcune di elevata cultura, altre più modestamente radicate nella comunità locale, oppure di taglio prevalentemente antropologico, autonome o interattive, temporanee o – nelle intenzioni – permanenti, ha coinciso con una presa di posizione esplicita sulla politica dell'architettura in Scozia (lo Scottish Office ha emesso il suo primo documento politico in settembre) con la delega dei poteri – che porterà all'elaborazione di un progetto per l'edificio del nuovo Parlamento scozzese di Edimburgo – e con la formulazione di una politica nazionale dell'architettura da parte del nuovo partito laburista, sulla base delle nuove indicazioni in materia di ristrutturazione delle città elaborate dal Gruppo di lavoro per l'urbanistica (promosso da Richard Rogers, architetto e fautore dell'intervento nella sfera pubblica).

Ottica internazionale
Per fortuna il programma di attività di Glasgow 1999 è riuscito a essere illuminante e internazionale, invece che circoscritto localmente, nella sua visione del ruolo del design nel contesto della delega dei poteri alla Scozia, principalmente grazie alla mostra "The Architecture of Democracy", a cura di Deyan Sudjic e di Helen Jones. La mostra ha presentato al pubblico i primi progetti completi di Enric Miralles per il nuovo Parlamento scozzese, un progetto definito dal primo ministro Donald Dewar "il più importante incarico d'architettura della Scozia di questo secolo".
Inaugurata in marzo, questa mostra di valore simbolico collocava la sede del Parlamento, una specie di icona futura per l'attuale governo democratico, in un contesto storico internazionale più vasto. I curatori volevano definire chiaramente il rapporto tra idee architettoniche e prassi politica, con riferimento ai temi del progetto e della delega dei poteri non solo in Scozia, ma rispetto all'intera Gran Bretagna. I visitatori erano invitati a utilizzare apparecchiature per il voto elettronico per indicare le loro preferenze su progetti di riferimento come Chandigarh di Le Corbusier, sulla ricostruzione del Reichstag di Foster and Partners, ma anche su un nuovo gruppo di edifici istituzionali inglesi in corso di realizzazione, come la nuova sede del Parlamento di Michael Hopkins, a Westminster, e i progetti di Richard Rogers per il nuovo Parlamento gallese di Cardiff.
Il progetto "Homes for the Future", un'iniziativa edilizia da dieci milioni di sterline (circa trentuno miliardi di lire) su un sito industriale dismesso recuperato ai margini orientali dell'area urbana, ha messo in luce quanto sia auspicabile utilizzare l'innovazione dell'architettura e del design come leva per realizzare il rinnovamento delle città. È stata una delle chiavi di volta della credibilità di Glasgow 1999, realizzata con il so-

stegno dei principali imprenditori dell'edilizia residenziale scozzese e delle agenzie per la rinascita cittadina di Glasgow. Il complesso (sei edifici per un totale di ottantotto appartamenti in vendita e un palazzo residenziale con dodici appartamenti in affitto) è stato progettato dai più importanti studi britannici, tra cui Rick Mather, Ian Ritchie, Elder and Cannon e Ushida -Findlay. Realizzato con audacia e pensato nel contesto di questa manifestazione, il complesso, nella sua auspicata eterogeneità, riesce a non essere un ghetto. Costruito molto rapidamente, lo si potrebbe idealmente considerare una recentissima Weissenhofsiedlung e al tempo stesso un tentativo di sfidare le leggi del mercato suscitando interesse per l'innovazione sostenibile e per nuove tipologie residenziali. Gli intenti di utilizzo misto devono ancora concretizzarsi ma analoghe iniziative di collaborazione tra pubblico e privato sono in corso di elaborazione.

"Deve esserci un modo di scuotere le attese dell'era pre-Habitat nel modo di abitare, ancora così predominante in Gran Bretagna", afferma Sudjic. Sul sito il direttore ha allestito "Home", una mostra sull'influsso dell'architettura e del design internazionali sulla scena del Paese. Mettendo in secondo piano l'effetto 'capolavoro' del complesso e della mostra, ha invitato il pubblico a partecipare con le proprie opinioni in materia di valori domestici nello spazio: "Che cosa fa della casa una vera casa?", interpretato da designer tra cui Tom Dixon, Konstantin Grcic, One Foot Taller e James Irvine, che hanno risposto con idee di arredamento trasportabile, trasformabile e plurifunzionale.

Per Sudjic Glasgow 1999 mirava a dimostrare che "l'architettura e il design sono troppo importanti per essere lasciati ai professionisti". La categoria degli architetti britannici sarà anche stata attirata nell'orbita politica di Blair, afferma Sudjic, ma conserva ancora ciò che egli chiama "un linguaggio privato, difensivo", che mette in ombra il fatto che l'architettura e il design sono "centrali nella vita della cultura, non periferici".

Periferia e identità

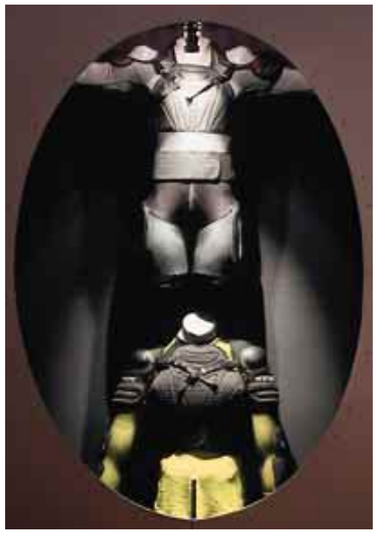
Glasgow 1999 ha rafforzato il messaggio, ponendosi come evento 'periferico' nel senso migliore del termine, riunendo sotto le sue ali una varietà di progetti promossi da comunità, associazioni per l'edilizia residenziale, un mondo più vasto". Glasgow è famosa per possedere un fortissimo senso di identità: la si descrive spesso come una persona, ma forse il 1999 è stato una sfida a questa concezione, nel senso migliore del termine.

Se i benefici di Glasgow 1999 si dimostreranno tangibili come le sue metafore, le sue ambizioni avranno dato il via a un'intera nuova era egualitaria di fiducia nella cultura. E adesso in che direzione si muoveranno Sudjic e i suoi referenti?

Now that the time of assessment *has arrived (and this will be a two year post-analysis by ACE), it's clear that many of the elements shoehorned into the gargantuan Glasgow programme – exhibitions, debates, a new housing scheme, a new centre for architecture and design – have been provocative, open-minded, responses to contemporary culture, making them also appropriate for other city centres (and in fact a number of the exhibitions will tour internationally). The fact that Glasgow has already a very strong heritage, and its tourism has benefitted hugely from Glasgow 1999's staging, is part of the picture, but not the whole picture. The challenge for Deyan Sudjic, Glasgow 1999's director, in choosing a populist approach, was to balance the cultural focus on Glasgow with a highlighting of wider issues, while underlining design and architecture's valuably encompassing, rather than elitist, role in contemporary life.*

Over 300 events, some on design's heritage, but mostly more freewheeling embraces of design and its social relevance, as well as the hard edge of design entrepreneurism (this is loud, proud and money conscious Glasgow, after all), included a continuous sequence of exhibitions exploring the design of sport ("Winning"), food, the home, the contemporary city ("Vertigo"), on design and personal identity ("Identity Crisis"), or showcasing major architects such as Frank Lloyd Wright, Ludwig Mies van der Rohe, Alvar Aalto, and that overlooked Glasgwegian figure Alexander "Greek" Thomson, who got his posthumous chance to upstage the iconic Charles Rennie Mackintosh.

The clustering of activities, some more classically high culture, others more humbly based in the community, or loosely anthropological, hands off and interactive, temporary and intentionally permanent, has coincided with the energetic shaping of political policy on architecture



Winning: the Design of Sports
a cura di *curated by* Susan Andrew; allestimento di *designed by* Ron Arad; presso *at* The McLellan Galleries.

Il progetto presenta una serie di sfere di grandi dimensioni che contengono gli oggetti esposti raggruppati nelle categorie 'Velocità', 'Sicurezza', 'Vittoria', 'Sopravvivenza del più adatto', 'Impronte' (attrezzature da allenamento), 'Vendere' (la pubblicità), 'È solo un gioco' (sport di squadra) e 'Conta solo su te stesso' (attrezzature per sport estremi individuali)
(foto K. Hunter).

The design features a series of large scale spheres containing exhibits grouped into categories of "Speed", "Play Safe", "Winning", "Survival of the Fittest", "Footprints" (trainers), "Hard Sell" (advertising), "It's Only a Game" (team sports) and "You're On Your Own" (equipment for individual and 'extreme' sports).
(photo K. Hunter).

Identity Crisis: the 90s Defined
a cura di *curated by* David Redhead, Hannah Ford; allestimento di *designed by* Thomas Heatherwick, Stephen Coates.

Trecento oggetti collocati in un ambiente simile a un allevamento di bachi da seta, con contenitori metallici legati da chilometri di pellicola trasparente.
La mostra percorre gli ultimi dieci anni della cultura, della tecnologia e dello stile, focalizzandosi su oggetti cult, icone del design e prodotti d'uso quotidiano. E illustra i grandi mutamenti culturali.

300 objects set in a "silkworm's lair" environment of metal boxes threaded together by miles of ethereal clingfilm.
The exhibition surveys the last ten years of cultural, technological and stylistic developments, looking at cult objects, design icons and everyday products and indicates far reaching cultural modal shifts.

Vertigo: the Strange New World of the Contemporary City
a cura di *curated by* Rowan Moore; allestimento degli architetti *designed by architects* Caruso, St John e del grafico *and by graphic designer* Peter Wilberg, presso un magazzino di oltre 1100 metri quadrati della galleria del Vecchio mercato ortofrutticolo *staged in the 12,000 square feet warehouse of the Old Fruitmarket gallery.*

Pensata per mostrare come gli architetti rispondono ai nuovi paradigmi culturali, senza distinguere tra edifici di qualità ed edifici commerciali.
Proiettando nello spazio le qualità essenziali di ogni progetto, la mostra comunica come gli edifici, per esempio quelli destinati ai trasporti, siano anche status symbol cittadini a molteplici livelli. Per raggiungere lo scopo Moore ha unito opere d'arte appositamente realizzate, video wall, modelli e particolari a grandezza naturale di edifici, installazioni (come la Tate Gallery of Modern Art di Bankside, opera di Herzog & de Meuron), proiezioni di spezzoni di film, grafica, arredamento e registrazioni di interviste con autori e utenti.

Conceived to show how architects are responding to new cultural paradigms, avoiding the distinction between high and commercial buildings. Bringing the essential qualities of each project into the space, the exhibition conveys how buildings, such as those for transport for instance, are also multi-layered civic status symbols. To do this, Moore combined commissioned art works, video walls, models and full size details of buildings, installations (like the Tate Gallery of Modern Art, Bankside, by Herzog & de Meuron) projected passages of feature films, graphics, furniture and recorded interviews with makers and users.

The Shape of Colour: Red
a cura di *curated by* Jane Pavitt; allestimento di *designed by* Graven Images, presso *staged at* The Lighthouse Centre.

Due settori, "Simboli e identità" e "Significati e metafore" analizzavano i codici costanti del colore ed esploravano le associazioni cromatiche negli oggetti quotidiani.

Two zones, "Symbols and Identities", and "Meanings and Metaphors", explored the fixed codes of colour and questioned the associations of colour in everyday objects.

Frank Lloyd Wright and the Living City
organizzata dal *organised by* Vitra Design Museum; allestimento *staged at* the Art Gallery and Museum, Kelvingrove.

L'ampia visione artistica di Wright presentata con modelli come il Johnson Wax Administration Building, disegni, fotografie, arredamento e grafica editoriale.

Wright's broad artistic vision shown by models such as the Johnson Wax Administration Building, drawings, photographs, furniture and book designs.

Food: Design and Culture
a cura di *curated by* Claire Catterall; allestimento di *designed by* Gerard Taylor, grafica di *graphics by* Paul Khera; presso *at* the Art Gallery and Museum, Kelvingrove.

Analisi dei rapporti tra cibo e design, con attenzione particolare a come la vita moderna incide sulla cultura dell'alimentazione, compresi i cibi di recente formulazione, gli ambienti e gli accessori dell'alimentazione e una cucina del futuro.

Explores the relationship between food and design, looking at how modern life impacts on food culture, including newly developed foods and eating environments and accessories, and a kitchen of the future.

---

scuole e collettivi artistici e associandosi a essi con finanziamenti per favorirne lo sviluppo. I progetti hanno trovato spazio non nei musei cittadini o in centro, ma all'esterno, in ambienti quotidiani che di solito non beneficiano della cultura ufficiale, come Easterhouse, Possil, Cranhill e Govanhill, in scuole, biblioteche ma anche in terreni industriali liberi. La torre d'acqua di Cranhill, per esempio, segno industriale in un paesaggio di abitazioni senza identità, ha beneficiato di ventottomila sterline (circa ottantasette milioni di lire), un terzo del finanziamento triennale di un programma di sistemazione paesaggistica e di illuminotecnica finanziato da sponsor pubblici e privati. Fortunatamente libera dalla presenza di insegne degli sponsor, la torre è divenuta un faro planetario (nettuniano, dal punto di vista tematico) che ridefinisce l'orizzonte cittadino, offrendo un nuovo punto focale all'ambiente edificato – vergognosamente misto – di grandiosità e decadenza di Glasgow.

Un elemento importante nell'ottica di risultati di lungo periodo – invece che di convergenza effimera – di energia culturale più egualitaria e aperta raggiunti da Glasgow 1999 è stata l'apertura nel corso dell'anno del pezzo forte costituito dal Lighthouse Centre for Architecture, Design and the City, diretto da Stuart MacDonald, con le sue sei aree espositive (dai 130 ai 586 metri quadrati) e un centro didattico, il più grande del genere in Gran Bretagna. Molto opportunamente è stato collocato ai confini del tessuto centrale di Glasgow, con un ampliamento dell'ex sede del quotidiano *Glasgow Herald*, il primo incarico importante di Mackintosh, che prima della trasformazione era rimasto vuoto per un quindicennio. I particolari classici della facciata originale si innalzano a incontrare le forme organiche delle finestre e un'elaborata torre d'acqua angolare "a calice floreale", ora accompagnata dalla vicina galleria panoramica. L'operazione dà luogo a ciò che Sudjic chiama "una torre d'osservazione alla Geddes", simbolo della volontà di "costruire un veicolo per guardare nel futuro, per anticipare, sfidare e promuovere il design".

Si moltiplicano le metafore per descrivere l'emergere del centro sottostante dall'originaria idea organica dell'edificio. E questo, a detta degli architetti Page & Park, riflette il ruolo del Centro che consiste nel "comprendere tanto l'analisi e l'incubazione delle idee urbanistiche e progettuali quanto la loro presentazione e diffusione in

in Scotland (the Scottish Office issued its first policy document in September), devolution – ushering in a scheme for a new Scottish parliament building in Edinburgh – as well the creation of a national architectural policy by new Labour informed by the Urban Task Force's new recommendations for urban regeneration (promoted by the UK's architect knight of the public realm Richard Rogers).

International view

Fortunately, Glasgow 1999's programme managed to be illuminating and international rather than parochial in its consideration of the role of design in Scottish devolution, due principally to the exhibition "The Architecture of Democracy", curated by Sudjic and Helen Jones. This unveiled the first completed designs by Enric Miralles for the new Scottish Parliament, a project billed by Donald Dewar, Secretary of State for Scotland as "the most important architectural commission in Scotland this century".

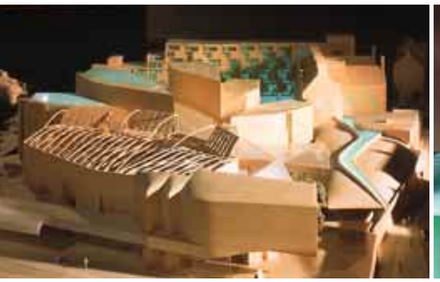
Opening three months into the year, this symbolic exhibition placed the Parliament building, perhaps a future icon for contemporary democratic government, into a broader international historical and cultural context. The curators wanted to sharply define the connection between architectural ideas and political practice, embracing issues of design and devolution of importance not just in Scotland, but effecting the rest of the UK. Visitors were urged to use electronic voting machines to state their preferences for lodestar designs such as Le Corbusier's Chandigarh, and the rebuilding of the Reichstag by Foster and Partners, but also for a new crop of British political buildings currently in development, like Michael Hopkins' new Parliamentary Building at Westminster, and Richard Rogers' designs for the new Welsh Assembly in Cardiff. The desirability of employing innovative architecture and design as a mechanism to bring about urban renewal came to the fore with the "Homes for the Future" project, a £10 million housing development on a reclaimed 'brownfield' site in the east end of the city. This was a major cornerstone of Glasgow 1999's credibility, realised with the support of Scotland's leading house builders and Glasgow's city regeneration agencies. The complex (six houses with a total of 88 private

apartments for sale and a housing association block with 12 apartments to rent) has been designed by leading UK practices, including Rick Mather, Ian Ritchie, Elder and Cannon and Ushida- Findlay. Boldly developed and conceived within this festival context, the development, in its welcoming heterogeneity, avoids being an enclave. Built at great speed, it could also be seen idealistically as a latter day Weissenhofsiedlung, while being also an effort to challenge market forces and engage interest in affordable innovation and new types of housing. The intention for mixed use has yet to crystallise, but similar developments priming yet further public-private partnerships, are underway.

"There has to be a way to shake up the expectations of the pre-Habitat era in housing styles, still so prevalent in Britain", says Sudjic. On the site he staged "Home", an exhibition on the influence of international architecture and design in the domestic arena. Taking the edge off the 'showpiece' effect of the complex and exhibition, he invited the audience to participate with their own views on domestic value with "What makes your house into a home?", interpreted by designers including Tom Dixon, Konstantin Grcic, One Foot Taller and James Irvine, who responded with ideas for transportable, transformable and multi-use furniture.

For Sudjic, Glasgow 1999 aimed to demonstrate that "architecture and design are too important to be left to the profession". The British architectural profession might be being embraced by the politics of Blairism, says Sudjic, but it still maintains he calls "a private language, a defensive one", which obscures the fact that architecture and design are "central to cultural life, not peripheral".

Glasgow 1999 reinforced this message by being determinedly 'peripheral' in the best sense, gathering under its wing a medley of projects initiated by community groups, housing associations, school and artists' collectives, and awarding 'seed' partnership grants for their development. These were located beyond the city's galleries or centre, but out at everyday environments not usually the beneficiaries of establishment culture, like Easterhouse, Possil, Cranhill and Govanhill, in schools, libraries, but also empty industrial plots. The Cranhill Water Tower, for instance, an industrial landmark in an area of grey tenements, received £28,000, a third of the budget for a three year floodlighting and landscaping development programme funded by collaborating public and private donors. Mercifully free of graphic sponsor endorsement, it has become a planetary (thematically Neptunian) illuminated beacon redefining the skyline, asserting a new focus in Glasgow's awesomely mixed built environment of grandeur and decay.



The Architecture of Democracy
a cura di *curated by* Deyan Sudjic, Helen Jones; allestimento di *designed by* Wordsearch Communications.

Sopra: un modello del progetto di Enric Miralles per il nuovo Parlamento scozzese che sta sorgendo a Edimburgo; il trono di Pugin per il palazzo di Westminster; lo schema di contenitori gialli e blu rappresenta la disposizione tradizionale dei seggi collocati gli uni di fronte agli altri per ospitare i partiti contrapposti nel governo britannico.

Above: model of Enric Miralles' design for the new Scottish Parliament taking shape in Edinburgh; Pugin's throne for the Palace of Westminster; the layout of yellow and blue pods represents the tradional layout of facing seats to house the opposing parties in British government.

Homes for the Future
Complesso residenziale tra St Andrew's Square e il Glasgow Green.
Housing development between St Andrew's Square and Glasgow Green.

Elder and Cannon e Rick Mather hanno collaborato nel progetto di una coppia di palazzi per appartamenti a sette piani, collegati da una 'passerella' che dà accesso a una fila di appartamenti sull'attico. La forte modellazione delle facciate definisce il confine meridionale del luogo sul Glasgow Green. La torre con appartamento sull'attico di Ushida-Findlay (dietro il palazzo di Rick Mather) presenta sulla sinistra spettacolari giardini pensili a cascata: l'elemento più appariscente del sito. A destra c'è il secondo complesso di Elder and Cannon, residenze urbane a schiera su scala minore insieme con alcuni appartamenti, unite al blocco residenziale che le fronteggia a sud da una rampa all'altezza del primo piano. Le case urbane a schiera di McKeown Alexander.

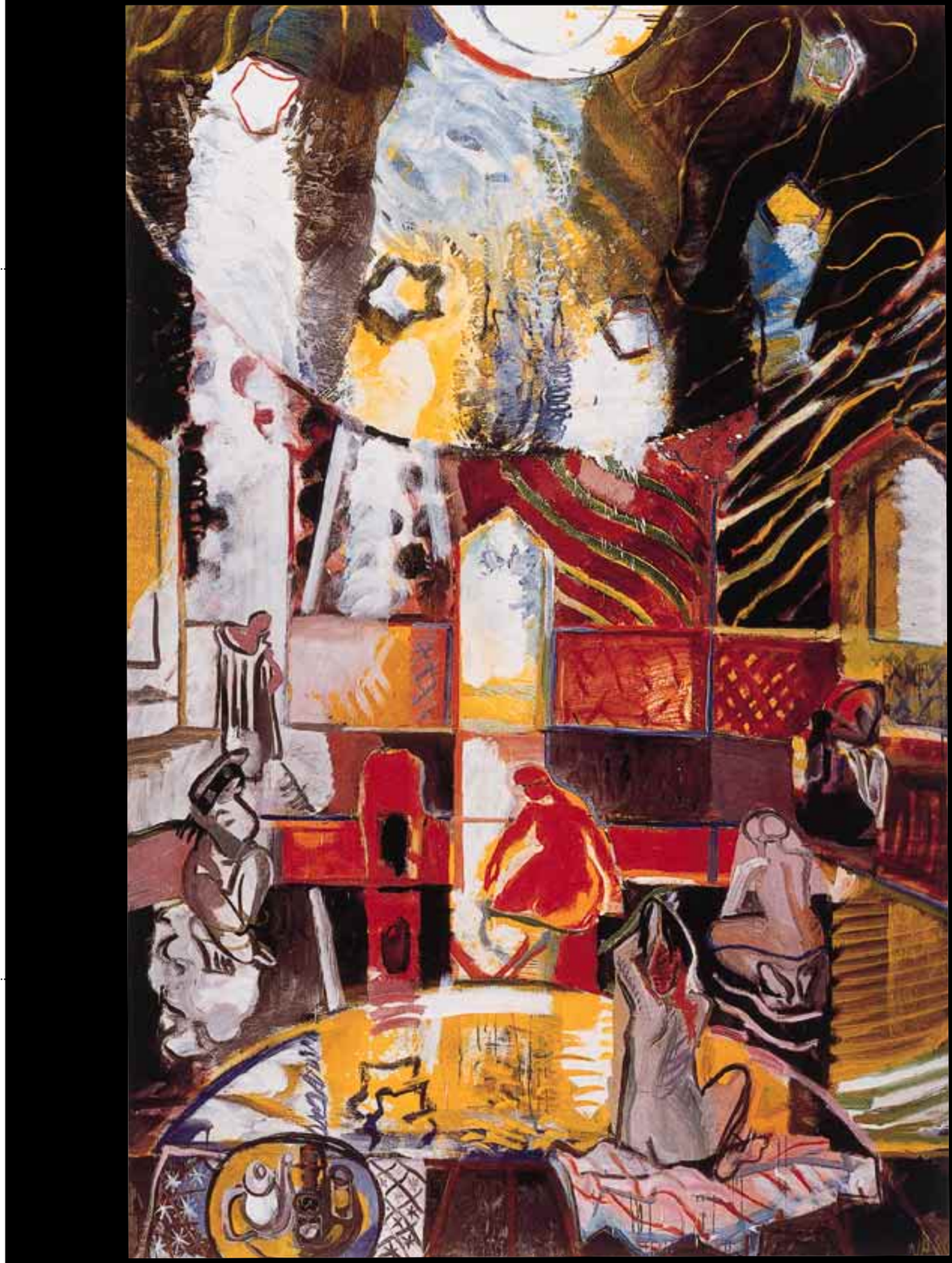
Elder and Cannon and Rick Mather collaborated to design a linked pair of seven storey apartment blocks joined by a 'skydeck' providing access to a row of penthouse apartments. The bold modelling of the facades defines the southern edge of the site and overlooks Glasgow Green. The two blocks site on a plinth with workshops, restaurants and shops envisaged at street level.

The penthouse apartment tower by Ushida-Findlay left features rooftop gardens in dramatic, cascading form, the most ostentatious element on the site. On the right are Elder shipbuilding tradition. McKeown Alexander's terrace of town houses forms the western edge of the project, culminating in a four storey tower.

Periphery and identity

A major element in Glasgow 1999's achievement of a long term critical mass, rather than a temporary convergence, of more egalitarian, open-minded cultural en-ergy, has been the opening during the year of the flagship Lighthouse centre for Architecture, Design and the City, under the directorship of Stuart MacDonald, with six galleries (sized from 130-586 square metre) and an education centre, the largest of its kind in the UK. Appropriately enough, its location is at the edge of Glasgow's central urban grid, extending the old 1896 Glasgow Herald *newspaper headquarters, Mackintosh's first major commission, which had lain empty for 15 years before its transformation. Classical detailing on the original facade rises up to meet organic window forms and an elaborate 'flowerhead' corner water tower, now matched by a neighbouring viewing gallery. This adds what Sudjic calls "a Geddesian outlook tower", a symbol of the desire to "build a vehicle to look into the future to anticipate, challenge and promote design".*

Metaphors abound to describe the emergence of the centre beneath from the original organic concept for the building. This architects Page & Park say reflects the centre's role of "embracing both examination and incubation of urban and design concepts as well as their presentation and dissemination to a wider world". Glasgow is renowned for having such a strong sense of itself – it's often described as a person, but maybe 1999 challenged that, in the best sense. If the benefits of Glasgow 1999 prove as tangible as the metaphors, its ambitions will have kickstarted a whole new egalitarian era of cultural confidence. Now where next for Sudjic and his lodestars?



Juan Navarro Baldeweg, *Banos negros*, 1986 (Olio su tela, *Oil on canvas*).

a cura di Gianmario Andreani

“Studies in Tectonics Culture. The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture”.

Kenneth Frampton.
MIT Press, Cambridge , Massachusetts, 1995 (ed. it. Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira editore, Milano, 1999).*

di Mary Boxwoods Nel 1985, Italo Calvino si interrogava sul destino della letteratura “nell’era tecnologica postindustriale” e, nell’introduzione alle *Lezioni americane* o *Six Memos for the Next Millennium,* arrivava a formulare un’ipotesi positiva: “La mia fiducia nel futuro della letteratura consiste nel sapere che ci sono cose che solo la letteratura può dare con i suoi mezzi specifici” (Italo Calvino, *Lezioni Americane,* Garzanti Editore 1988). Il secolo sta per chiudersi ed è legittimo scegliere le cose che vorremmo portare con noi nel 2000. Ma se questo passaggio è anche il simbolo di una selezione naturale, di un’eliminazione del superfluo per il concreto, sulla mia arca del futuro porterei questo testo, il cui titolo mi piace tradurre in modo letterale *Studi sulla Tettonica come cultura: la poetica della costruzione nell’architettura del Diciannovesimo e Ventesimo secolo.* Nonostante un presente incerto, in cui la professione incide nella realtà in modo marginale (basta guardare le metropoli del Terzo mondo per rendersene conto), provo una certa speranza perché, prendendo in prestito le parole di Calvino, ci sono cose che solo un’architettura, interpretata come “poetica della costruzione”, è in grado di comunicare. Date le poche risorse che può sferrare contro un’azione globalizzante, possiede sicuramente un ruolo interstiziale ma questo accade anche per la difficoltà di incontrare e, paradossalmente, di educare la committenza. Sia merito a Frampton per avere ricondotto il discorso sulle potenzialità espressive e poetiche dell’arte della costruzione (i mezzi specifici di cui parlava Calvino) con uno studio che “tenta di mediare e arricchire la priorità data allo spazio riconsiderando la costruzione e i metodi attraverso i quali essa deve necessariamente essere portata a compimento”. Questa ricerca parte dalla base, ossia l’analisi etimologica dei termini fondamentali, un esercizio che si compie più volte nel libro per rifondarne un significato comune. Ci sembra di capire che per Frampton la teoria nasce dall’analisi ‘scientifica’ della realtà, dal guardare con occhi aperti “la natura terrena del costruire”. Il termine ‘scientifico’, però, deve essere inteso in senso lato poiché una tale pratica, così reale e tangibile, possiede anche il potere di esprimere l’ineffabile, rispettando così le parole di Barragán: “Ogni architettura che non esprime serenità, fallisce nella sua missione spirituale”.

Quali sono le sue componenti? Per Frampton il processo costruttivo nasce dall’interazione di tre elementi: il *topos*, il *typos* e il tettonico. Quest’ultimo deriva dal termine greco *tekton* (carpentiere, falegname, costruttore) e acquista nel tempo un significato più ampio, arrivando a coprire quello di “arte della connessione”, ossia visione e assemblaggio di parti non solo edilizie ma che possono rientrare nella categoria di un giudizio estetico (tettonica come “sistema che lega ogni parte del tempio greco in un tutto unico”, secondo la definizione di Botticher nella sua opera *Die Tektonik der Hellenen*). Ma ogni cosa ha origine in un luogo e in una particolare tradizione, caricandosi così di significati che, a sua volta, trasmetterà ad altri: così anche l’architettura. Ed è Gottfried Semper che viene in aiuto a Frampton con la sua teoria “dei quattro elementi dell’architettura” nella quale identifica, come costruzione primordiale, la capanna costituita da basamento, focolare, tetto e intelaiatura perimetrale. Due sono le componenti che Semper esalta e che Frampton utilizza come pietra di paragone nel corso dei suoi ragionamenti: il basamento, che nasce come parte pesante in simbiosi con la terra, e la tessitura leggera, l’elemento tettonico che genera lo spazio.
La stereotomia della base indica l’appartenenza a un luogo che incontra nelle parole di Gregotti una sua forza persuasiva: “L’uomo ha posto la pietra sulla terra per riconoscere un sito nel bel mezzo di un universo sconosciuto”. Questo rituale di fondazione unisce l’architettura alle pratiche antiche dell’agricoltura e ne riconosce un carattere, allo stesso tempo, cosmogonico e legato all’esperienza umana. È infatti l’uomo che, inconsciamente o meno, istituisce il sito ma che ha anche la facoltà di trasmettere agli altri questo suo patrimonio.
Frampton porta come esempio il progetto per la sistemazione della collina del Filopappo di Dimitris Pikionis per le sue caratteristiche di tappeto irregolare che sale, come un “arazzo pietrificato”, verso il culmine della collina. Luogo degli dei, i sentieri del Filopappo invitano il visitatore a una “passeggiata che deve essere recepita tanto dal corpo quanto dagli occhi”. La sperimentazione di un luogo come riferimento a una storia prossima e lontana e come insieme di sensazioni tattili e sonore, incontra un’espressione compiuta nella descrizione della Fondazione Querini Stampalia di Carlo Scarpa. Frampton ci guida tra i vicoli di Venezia al di là del ponte in legno e, percorrendo dislivelli in pietra, ci invita a ascoltare il passaggio dell’acqua nell’antica corte coperta. Poi ci introduce nel salone d’onore ricoperto in orizzontale e in verticale da una tessitura in travertino, un altro tappeto in pietra, questa volta, dalla maglia geometrica. Nel giardino, una fontana rettilinea controlla lo scorrere dell’acqua da est a ovest e, nel rispettare la tradizione araba, ci ricorda le parole di Scarpa, il suo immaginarsi “uomo di Bisanzio”.
Sono le parti minute (“il giunto come una sorta di condensazione tettonica”) che Frampton ricostruisce per noi come “poetica della costruzione”, facendoci vedere le cose che sono sotto i nostri occhi tutti i giorni ma che noi non vediamo più o che forse non vogliamo vedere.

In 1985 Italo Calvino wondered about the fate of literature “in the era of post-industrial technology; in his American Lessons, Six Memos for the Next Millennium, *the author formulated a positive outlook: “My confidence in the future of literature consists in knowing that there are things that only literature can give, with its specific means” (*Italo Calvino, Lezioni Americane, *Garzanti Editore 1988).*
The century is drawing to a close and it is legitimate to select the things we would like to take with us in the next one. But if this moment also is the symbol of a natural selection, an elimination of the superfluous for the concrete, I would take this book on my ark of the future. Despite the uncertain present, where the profession has a marginal impact on the situation (it suffices to look at the third-world metropolises to realize this), I am somewhat hopeful. Borrowing Calvino’s sentence, there are things that only architecture, interpreted as “the poetics of construction”, can communicate. Since the resources it can unleash against a globalizing action are few, it surely plays a bit part, but this is due, partly, to the difficulty in meeting and, paradoxically, educating the clients. Frampton deserves credit for having brought the discussion of the expressive and poetic potential of the art of construction (the specific means mentioned by Calvino) back on track. His study “attempts to mediate and enrich the priorities given to space by reconsidering construction and the methods by which it necessarily has to be completed”. This research starts from the foundations; that is, an etymological analysis of the cardinal terms. This is done several times in the volume, to give them a common meaning. It seems to us that, according to Frampton, theory springs from the ‘scientific’ analysis of reality, from looking closely at “the terrestrial nature of building”. However, the word ‘scientific’ has to be taken broadly, for that activity, so real and tangible, also pos-
sesses the power to express the ineffable, thus respecting what Barragán wrote: “Every building that does not express serenity has failed its spiritual mission”. What are its components? To Frampton, the constructional process is generated by the interaction of three elements: the topos, *the* typos *and the tectonic. This last derives from Greek* tekton *(carpenter, cabinet-maker or builder) and, over time, it has acquired a more extensive significance, embracing the “art of connecting”. In other words, the vision and assembly of parts which are not just building materials, since they can come under the category of an aesthetic opinion (*tectonic *as a “system that ties each part of the Greek temple into a single whole”; this is how* Botticher *defined it in his work* Die Tektonik der Hellenen*).*
Yet everything originates in a place and a particular tradition, loading itself with meanings that it, in turn, transmits to others; this is true of architecture, as well. And Gottfried Semper came to Frampton’s aid with his theory “of the four elements of architecture”; he identified the primordial structure as the hut consisting in base, hearth, roof and perimeter frame. Semper exalted two components and Frampton uses them as a touchstone during his reasoning: the base, the heavy portion engendered in symbiosis with the ground, and the light frame, the tectonic element that generates the space.The stereometry of the base indicates the belonging to a location that, as Gregotti put it, meets its persuasive force: “Humanity placed a stone on the earth to recognize a site amid an unknown universe”. This foundation rite joins architecture and the ancient ways of agriculture and recognizes a character that is both cosmogonic and tied to mankind’s experience. In fact, it, unconsciously or not, knows the site intuitively, but it can also transmit this heritage to the others.
Frampton chooses Dimitris Pikionis’ scheme for the hill of Filopappo for its traits of an irregular carpet that climbs, like a “petrified tapestry”, towards the top of the hill. A place of the gods, the paths of Filopappo invite the visitors to a “promenade that has to be perceived by the body as much as the eyes”. The experimentation of a place as a reference to near and distant history is a set of tactile and sound sensations; it is fully expressed in the description of Carlo Scarpa’s Querini Stampalia Foundation. Frampton guides us down the narrow streets of Venice, across the wood bridge and, going up and down stone steps, he invites us to listen to the noise of the water in an ancient covered courtyard. Then he leads us into the Great Hall clad horizontally and vertically in a travertine pattern; there is another stone carpet, with a geometric motif, this time. In the garden a linear fountain controls the flow of water from east to west and, by respecting the Arab tradition, he recalls the words of Scarpa, who imagined himself to be “a man of Byzantium”. Frampton reconstructs for us the minute parts (“the joint like a sort of tectonic condensation”) as “poetics of construction”, showing us the things that are right in front of us every day, but we do not see them anymore or, maybe we do not want to.

“Il senso della storia/The Sense of History”.

Ernesto Nathan Rogers.
Con un saggio di/with an essay by Luciano Semerani.
Edizioni Unicopli, Milano, 1999 (pp. 95, Lit 15.000).

di Caterina Majocchi Nel 1964, Ernesto Nathan Rogers è all’apice della carriera: ha realizzato insieme ai BBPR le sue opere architettoniche più significative, come il restauro e la sistemazione dei Musei del Castello Sforzesco di Milano (1956) e la Torre Velasca (1958); da più di un decennio è alla guida di *Casabella-Continuità;* ha pubblicato la piccola monografia su Auguste Perret (1955) e *Esperienza dell’architettura* (1958), il suo libro più riuscito. Per quanto riguarda l’università, il 1964 è per lui un anno cruciale: dopo avere insegnato dal 1952 al ‘62 Caratteri stilistici e costruttivi dei monumenti alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, nel ‘64 diventa finalmente ordinario di Elementi di composizione, la materia più importante dell’*iter* degli studi, della quale era già stato incaricato nel biennio precedente grazie alla presentazione del saggio *Gli elementi del fenomeno architettonico.* Nel quadro dei provvedimenti presi dalla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano in risposta all’occupazione studentesca del 1963, nell’anno accademico 1964-65 Rogers assume anche la docenza di Storia dell’Arte per la sezione dell’Architettura Moderna. Sono proprio gli appunti per la prolusione a questo corso a venire proposti da Unicopli sotto il titolo di *Il senso della storia,* accompagnati da un saggio di Luciano Semerani. Il libro contiene la duplice versione, in italiano e in inglese, del testo. Il titolo, tratto da un editoriale di *Casabella-Continuità,* è estremamente appropriato. In questo scritto Rogers delinea l’orizzonte concettuale entro cui vanno inscritte le lezioni monografiche in programma. Si noti innanzi tutto, come significativa anomalia rispetto alla prassi accademica usuale, che Rogers inaugura il suo corso di Storia dell’Architettura soffermandosi sul concetto di storia. Che cosa è la storia, come questa sia da intendersi in rapporto alla cultura e alle sue forme di espressione, sono i temi generali di questa lezione – e lo sfondo teorico di tutto il corso – per una lettura critica del Movimento Moderno, di ciò che lo ha preceduto e del presente in atto. Rogers concepisce la storia come un unico processo evolutivo perennemente rinnovantesi per le contrapposizioni dialettiche inerenti alla relazione costitutiva tra momenti di continuità e momenti di crisi. Continuità e crisi sono i due elementi polari di una coppia relazionale inscindibile permeata da sempre nuove tensioni, i cui equilibri precari e i cui rivolgimenti caratterizzano l’andamento storico. A volte prevale l’una polarità, a volte l’altra; in ogni caso entrambe coesistono sempre a formare e scandire la continuità evolutiva della storia. Questa procede nel tempo secondo un moto ininterrotto privo di scarti, in cui ciò che viene prima si conserva, trasformato, in ciò che viene dopo. Si osservi, quindi, da un lato l’affinità con Goethe, per il quale la storia si modella sui ritmi ciclici della natura e, dall’altro lato, il netto contrasto con la nozione di storia lineare, necessaria e razionale di matrice hegeliana, in cui le contraddizioni dialettiche sono progressivamente superate e perdono così la loro drammaticità originaria. Il processo storico, per Rogers, non è un’entità teorica astratta ma, nella concreta determinazione spazio-temporale delle sue forme, è integralmente reale, intrinsecamente congiunto alla vita e all’uomo. I fenomeni storici si affacciano all’esistenza entro un campo relazionale di possibilità. Sono sempre situati e quindi condizionati dai fenomeni preesistenti. La loro formazione coincide con la realizzazione nello spazio e nel tempo di alcune possibilità piuttosto che di altre. Si tratta di un processo irreversibile, segnato da un punto di origine e da un punto di approdo che ne costituisce l’intima finalità. Ogni fenomeno storico, ogni forma, si spiega in rapporto all’intenzionalità che ha guidato il suo formarsi all’interno di un orizzonte fenomenico dato. Il processo formativo avviene storicamente come evoluzione organica di relazioni dialettiche tra elementi contrapposti che raggiungono una sintesi in se stessa compiuta ma precaria, disponibile a essere organicamente conglobata in nuove sintesi direzionate da nuove teleologie. La cultura coincide con tutti i sistemi di forme elaborate dagli uomini nel corso della storia. Le forme dell’arte e dell’architettura ne sono una parte fondamentale. In questo quadro di riferimento teorico, che va sempre riportato alle sue implicazioni in ambito architettonico, Rogers mostra una forte analogia terminologico-concettuale con il pragmatismo (Dewey) e la fenomenologia, filtrati in particolare dal pensiero relazionistico-organicistico di Enzo Paci. Lo stesso Rogers, del resto, ci dice della reciproca “consonanza di intenzionalità” con l’amico filosofo, riscontrata nel corso di lunghi colloqui. Emerge anche la vicinanza alle idee espresse da Henri Focillon in *Vita delle forme,* testo caro a Rogers e diffuso nella cerchia della Scuola di Banfi per la sua impostazione fenomenologica, antimetafisica. È dunque in tale ottica che si colloca la lettura storico-critica rogersiana del Movimento Moderno. Quest’ultimo ha in effetti attuato una crisi nella storia dell’architettura ma si è trattato non di una netta cesura con il passato – cosa che non può mai avvenire nel moto continuo della storia – quanto piuttosto di un momento negatore di uno stato di cose rifiutato. L’errore dei maestri, che peraltro Rogers giustifica storicamente per il clima rovente delle avanguardie oltre che per la necessità di prese di posizione radicali per destituire l’allora dominante formalismo stilistico delle Accademie, è stato di credersi completamente nuovi, senza relazione e senza storia. Essi non hanno colto nell’atto di opposizione la necessaria permanenza della cosa alla quale ci si oppone, da cui per di più l’azione oppositiva trae la sua stessa ragion d’essere. Nella foga polemica, i maestri hanno inoltre finito per estendere indebitamente le accuse mosse al “passatismo accademico” a tutto il passato. Di qui il loro rifiuto della storia, *in toto* e senza distinzioni. Tale posizione è tanto più singolare quanto più si consideri l’aspetto duraturo del loro insegnamento. Rogers individua l’eredità dei maestri nella innovazione di metodo, espressa e diffusa in particolare da Gropius, che consiste nella disamina dei dati della realtà per giungere alla determinazione delle forme architettoniche di volta in volta più appropriate, sia dal punto di vista costruttivo e funzionale che figurativo. L’indagine metodologica viene così a inserirsi nello stesso processo formativo del fenomeno architettonico. Ne consegue una concezione dell’architettura profondamente unitaria nella sintesi delle relazioni dialettiche tra i molteplici elementi che la compongono, e costitutivamente problematica nella ricerca di questa sintesi. Ora, è proprio il problematismo del metodo, il suo fondamentale pragmatismo nella valutazione delle coordinate spazio-temporali ogni volta specifiche a comportare un continuo autotrascendimento (da contenuti diversi, forme diverse), a disegnare un percorso evolutivo partecipe della processualità organico-evolutiva della storia e a richiedere una consapevolezza storica implicita. L’antistoricismo dei maestri viene dunque smontato nella sua contraddittoria vacuità polemica e si sgretola dall’interno proprio in virtù della natura pragmatica di quella che ne è la più importante conquista. Rogers restituisce così il Movimento Moderno alla sua storia e, con essa, a tutta la storia. Una volta portato alla luce il “senso della storia” insito nel metodo in un quadro relazionistico organico-evolutivo della realtà, Rogers può, nell’approfondirne coerentemente le istanze, proclamare la ‘continuità’ con il Movimento Moderno: continuità come atto evolutivo entro la continuità dialettica dell’evoluzione storica. Ecco allora l’attenzione per l’opera e il suo ‘intorno’, vale a dire per le tradizioni e i luoghi, le preesistenze artistico-naturali e paesaggistico-naturali, per il destinatario collettivo e il singolo individuo fruitore, temi che conseguono tutti dall’acquisizione di una coscienza della storia prima soltanto implicita. Emblematica di questa posizione è l’insistenza sul valore della tradizione, dinamicamente intesa secondo il suo etimo *tradere* (prendere e portare oltre) come dialettico scambio di rapporti tra il presente e il passato, tra la cultura locale e la più vasta cultura che unisce nelle differenze tutti gli uomini e tutti i tempi. La coscienza storica ci dà la dimensione temporale dell’esistenza nel fluire delle esperienze, tra loro interrelate e interagenti in un ambiente di vasi comunicanti, per cui il presente contiene in sé tutto il passato e lo trascende. Le forme dell’esperienza, della cultura, sorte come risposte a bisogni sempre rinnovati, si presentano anche nella loro valenza di proposte. Scaturiscono da un atto intenzionale che è un atto interpretativo del presente, del passato dal quale, evolutivamente, provengono e insieme del futuro di cui tracciano le linee evolutive. All’architetto, quindi, nella dialettica tensione tra memoria e invenzione, il compito di inserirsi attivamente nella “attiva fenomenologia della storia”: innervarsi nel passato, esplicarne le potenzialità inesplorate per costruire con originalità e autenticità il presente nei suoi contenuti più profondi e aprire il futuro a miglioramenti possibili. Dal “senso della storia”, l’ “uso della storia”, inteso in modo critico e creativo.

In 1964 Ernesto Nathan Rogers was at the peak of his career; with the BBPR he had completed his most significant buildings, such as the restoration and redesign of Milan’s Sforza Castle Museum (1956) and the Velasca Tower (1958). For over a decade he had headed Casabella-Continuità; *he had published a short monograph on Auguste Perret (1955) and* Esperienza dell’architettura *(1958), his most successful book. Concerning the university, 1964 was a crucial year for Rogers. After having taught Stylistic and Constructional Features of Monuments at the Milan Polytechnic School of Architecture from 1952 to 1962, in 1964 he finally became professor of Compositional Elements, the most important subject in the curriculum. During the previous two years he had had a temporary appointment for the same course, thanks to the presentation of his essay* Gli elementi del fenomeno architettonico. *As part of the response to the 1963 student occupation, the Milan Polytechnic School of Architecture appointed Rogers to also teach Art History in the Modern Architecture Department for the 1964-65 academic year. His notes for the introductory lecture were selected by Unicopli: the title is* The Sense of History, *and there is an essay by Luciano Semerani, too. The volume is printed in both Italian and English.*
The title, borrowed from an editorial in Casabella-Continuità, *is very appropriate. In this piece Rogers outlined the conceptual scope of the planned monographic lessons. One should note, first of all, that in significant contrast with the usual academic practice, the architect initiated his History of Architecture course by dwelling on the concept of history. The general topics of this lesson are what history is and how it relates to culture and its forms of expression; this is the theoretical cornerstone of the whole course, so one can critically read the Modern Movement, what preceded it and the present.*
Rogers conceived history as a single evolutionary process constantly renewing itself by means of the dialectical contrast between continuity and crisis. Continuity and crisis are the two opposite elements in an inseparable relational pair permeated with ever new tensions, whose precarious balance and upheavals characterize history. At times, one pole prevails, while the other dominates sometimes; in any case, both always coexist, forming the evolutionary continuity of history. History proceeds in time in a smooth, unbroken motion; also, what came before is preserved and transformed into what comes later. Note, on the one hand, the affinity with Goethe, who maintained that history was modelled on the cyclic rhythms of nature, and, on the other, the marked contrast with the notion of linear, necessary and rational history conceived by Hegel. In the latter’s view, when the dialectical contradictions are progressively overcome, they thereby lose their original drama.
To Rogers, the historical process is not an abstract theoretical construct; instead, in the concrete temporal and spatial determination of its forms, it is wholly real, intrinsically joined to life and humanity. The historical phenomena approach existence within a relational possibility field. They are always situated and, therefore, conditioned by the preexisting facts. Their formation coincides with the occurrence in space-time of some options instead of others. This process cannot be halted; it has an origin and a point of arrival which represents its latest end. Every historical phenomenon and each form is explained in relation to the intentionality that guided its development within a given horizon of phenomena. The formative process takes place historically as the organic evolution of dialectical relationships between opposing elements that attain a synthesis which is complete, yet precarious, ready to be organically encompassed in fresh syntheses steered by novel teleologies. Culture coincides with all the form systems devised by mankind since time began. The forms of art and architecture are a cardinal part of them.
In this theoretical approach, which always has to be referred to its architectural implications, Rogers showed a marked analogy of terms and concepts with Pragmatism (Dewey) and Phenomenology, filtered through the relational and organic thought of Enzo Paci, in particular. Rogers himself, as a matter of fact, talked about the reciprocal “harmony of intentions” shared with his philosopher friend, experienced in long conversations. You can also see the closeness of the ideas expressed by Henri Focillon in Vita delle forme, *a book Rogers appreciated highly and popular in Banfi’s school for its phenomenological and anti-metaphysical approach. So, this is the framework for Rogers’ historical and critical interpretation of the Modern Movement. In fact, it caused a crisis in the history of architecture, but it did not break off sharply with the past, for this is impossible in the continuous motion of history. Rather, it rejected a state of things. The error of the masters was to believe themselves brand new, with no relation or history; Rogers justified this mistake historically because of the ardent spirit of the early avant-garde, plus the need for radical stances to overthrow the then dominant stylistic formalism of the academies. They failed to realize that their opposition necessarily meant the permanence of the thing they were opposing, from which, what is more, the opposition movement drew its own reason for being. In the fury of the debate, furthermore, the masters ended up by wrongly extending the accusations made against the “academic past” to the entire past. This led them to reject history entirely. This position is all the more singular when you consider the duration of their teaching. According to Rogers, the masters’ legacy lay in the innovative method, expressed and disseminated especially by Gropius. It consists in*

the analysis of the real data in order to determine the most appropriate architectural forms each time, constructionally, functionally and formally. Thus the methodological examination becomes part of the very formative process of architecture. Consequently, there is a conception of architecture which is deeply unified in the synthesis of the dialectical relationships between the host of elements that make it up and constitutionally problematic in the quest for this synthesis.
Now, the problematic nature of the method, its fundamental pragmatism in evaluating the space-time coordinates which were specific each time, caused a continuous self-transcending (diverse forms from different contents); an evolutionary path was generated that took part in the organic and evolutionary processes of history and called for an implicit historic cognizance. Hence, the anti-historical position of the masters was demolished in its contradictory, polemical emptiness and fell apart on the inside exactly because of the pragmatic nature of what was its most important achievement. In this way, Rogers returned the Modern Movement to its history and, therefore, all history.
Once he had brought to light the "sense of history" inherent in the method in an organic and evolutionary view of reality, Rogers could, while tackling its demands coherently, proclaim the 'continuity' with the Modern Movement: continuity as an evolutionary act within the dialectical continuity of historical evolution. This explains the attention paid to the work and its 'surroundings'; that is, the traditions and places, the preexisting artistic and natural features and the natural landscape. They matter for the collective recipient and the single viewer, themes that all derive from the acquisition of a consciousness of history that heretofore was only implicit.
Emblematic of this position is the insistence on the value of tradition, dynamically interpreted according to its etymology ("bring and carry forward"); it is treated as the dialectical exchange of relationships between past and present, local culture and the broader one that unites all mankind and all epoches in their diversity. The historical consciousness gives us the temporal dimension of existence in the flow of experience, interrelated and interacting in a milieu of interlinked areas, so the present contains all the past and transcends it. The forms of experience and culture, which sprang to meet ever new needs, present themselves as proposals. They are triggered by an intentional act which interprets the present and past, from which they evolve, besides the future, whose evolutionary directions they point out. So, in the dialectical tension between memory and invention, the architects have to take part actively in the "active phenomenology of history". They have to strengthen themselves on the past, evince its unprobed potential to build the present originally and authentically, in its deepest contents and open the future to possible improvements. The "sense of history" leads to the "use of history," critically and creatively.

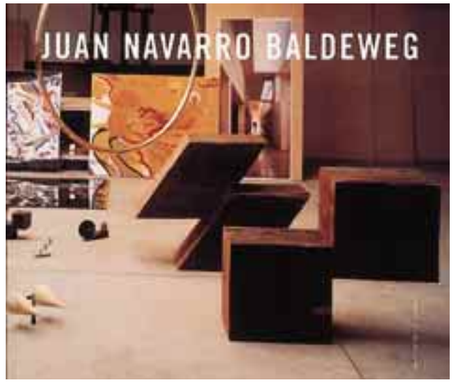
"Juan Navarro Baldeweg".

Enrique Granell e Ángel González.
Generalitat Valenciana,
Valenza, 1999 (pp 191, s.i.p.).

"La habitación vacante".

Juan Navarro Baldeweg.
Editorial Pre-textos, 1999
(s.i.p.).

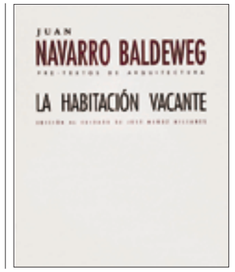
di Veronica Scortecci Un libro di Juan Navarro Baldeweg e uno su Juan Navarro Baldeweg, escono quasi insieme e ci parlano in modo differente di un artista dalla personalissima e affascinante traiettoria.
Il libro pubblicato dalla casa editrice Pre-textos, riunisce una serie di scritti di Juan Navarro pubblicati in tempi e occasioni diverse. Si tratta di articoli e tre interviste che toccano i temi cari alla ricerca artistica dell'architetto madrileno. Sorprendono il modo 'poetico' di guardare il mondo, la volontà di ricrearlo o di rappresentarlo, quello sguardo né da storico né da critico: profondamente creativo. Alcuni degli scritti qui riuniti risalgono a molto tempo fa, ma è bello rileggerli alla luce dei progetti, delle installazioni, dei quadri che sono venuti poi. Il catalogo dell'esposizione tenutasi all'IVAM, il prestigioso centro culturale valenziano dedicato all'arte contemporanea, documenta l'attività dell'architetto e dell'artista, riunisce e intercala fotografie e modelli d'architettura ai quadri di grande dimensione e potenza riprodotti a tutta pagina, alle installazioni e alle piccole sculture. I due libri in un certo senso si chiariscono a vicenda pur non essendo reciprocamente necessari.
Il catalogo, preceduto da due articoli critici di Enrique Granell e Ángel González, è diviso per temi che uniscono attraverso fili sottili l'architettura alle opere d'arte. Si stabilisce un gioco di rimandi, che diventa molto bello, un cammino anche affascinante che costringe il lettore-spettatore a pensare all'arte in senso ampio, al di là delle rassicuranti classificazioni. "L'andare e venire" tra astrazione e figurazione conferisce alle sue opere una doppia lettura, dice Granell all'inizio del suo articolo, mettendo subito a fuoco una delle apparenti aporie nell'opera di Juan Navarro, dove un'architettura paradossalmente astratta e installazioni 'concettuali' si affiancano a pitture intimamente figurative. Vorrei dire che è "l'andare e venire" delle discipline e dei temi che rende affascinante l'opera dell'artista madrileno, sia che piacciano o meno i quadri, o solo qualcuno; è la coerenza di una ricerca concettuale e poetica, che può esprimersi attraverso un linguaggio figurativo perché radicata nella partecipazione al mondo sensibile. Lo stesso J.N.B. nel bel-l'articolo "Figure di luce nella luce" (Figuras de luz en la luz), stabilisce per esempio un punto di contatto diretto tra la ricerca sulle "tracce luminose" che alcuni lucernari disegnano in spazi dalla luminosità diffusa in taluni progetti (Santiago del Cile; Villanueva della Cañada, Madrid) e molte pitture di paesaggio.
È bella la parte che González dedica nel suo articolo a spiegare quel J.N.B. ostinatamente figurativo della pittura, la sua umanissima "voluptosidad de mirar", il vincolo con la realtà e la potenza dei segni. González conosce Juan Navarro e il paesaggio che infinite volte egli ha dipinto e ricreato, e il suo articolo è un saggio ma anche il diario di conversazioni e di estati sotto il cielo lattiginoso del mediterraneo, di tiepidi inverni tra i mandorli 'giapponesi' di Xaló. Granell ripercorre i motivi fondamentali della ricerca architettonica, procedendo per ampi temi legati per così dire alle "forme compositive": parla dunque di cupole, ventagli, luce, strati, ma anche di distanze, dell'uno e del doppio, di simmetria, "alcuni temi rispetto ai quali sono abituato a guardare l'opera di Juan Navarro, lista non esaustiva, ma che spero serva, come dopo aver mescolato le carte con nuove combinazioni, a stabilire nuove forme di comprensione". L'articolo sulla "geometria complementare", ripreposta nel libro pubblicato da Pre-textos rimane un punto centrale per quanto riguarda le riflessioni sull'architettura e la pittura, in fondo una chiave di lettura per l'opera tutta: "I miei interessi si radicano in ciò che c'è tra le cose e in ciò che c'è tra loro e noi […] Ci dedichiamo a fabbricare oggetti, ma a me interessa più lo spazio complementare: ciò che li circoscrive, li circonda, li sostiene o li fonda. Le cose si vincolano tra loro (e noi a loro), per qualcosa così difficile da definire come la forza di gravità o la luce". In una delle conversazioni che troviamo nello stesso volume precisa: "[…] ed è ciò che c'è tra le cose – questa difficile armonia – che continua a essere l'oggetto principale del mio lavoro […] mi ha sempre interessato questa energia che altera allo stesso modo cose molto differenti: alberi, uccelli, capelli, vestiti, fili d'erba, acqua […] Il vento e la luce sono elementi di unione come la prospettiva". Attraverso queste parole possiamo poi guardare le cupole, i quadri con i draghi, i mulinelli d'aria, le 'turbolenze' le piccole sculture o l'altalena della sala Vinçon, dove la gravità diventa la legge segreta e ovvia che unisce davvero più ancora delle leggi prospettiche, vedere le foto dell'installazione *Tappeto, aria, rete* per la Triennale o leggerne la bella relazione d'accompagnamento. Un altro



tema di riflessione e di sorprendente fascino nella progettazione, connesso al precedente è quello sull'ornamento; "l'ornamento non ha mai preteso rappresentare le cose, solo riunirle" […] "la possibilità che non si compiano le aspettative è ciò che le suscita. La cosa meravigliosa del viaggio, come dell'ornamento è che crea aspettative". Non c'è solo questo nell'opera di J.N.B., ma da qui presero le mosse i suoi pensieri, da qui sorgono nuove forme o nuovi oggetti che giocano e colonizzano lo spazio, o ne mettono in luce le misteriose energie. Tra altri scritti vorrei semplicemente segnalare "El espacio vacío, el tiempo detenido", "Dedos" , "El movimento ante el ojo", in fondo penso valga la pena leggerli tutti, per quello che raccontano, che suggeriscono o fanno pensare. Ricordo infine le belle conversazioni che concludono il volume: chiare e a volte illuminanti con Luis Rojo, Ángel González e Kevin Power .

A book by Juan Baldeweg and one about him appear nearly at the same time and they tell us different tales of an artist whose career has been highly personal and enchanting.
The volume printed by Pre-textos is a collection of Juan Navarro's writings published at various times and occasions. There are articles and three interviews touching on the central themes of the Madrid-based architect's work. The 'poetic' way of looking at the world, the will to recreate and represent it, are surprising; his gaze is neither historical nor critical. It is deeply creative. Some of the essays are very old, but it is nice to reread them knowing the schemes, installations and paintings that came later. The catalogue of the exhibition hosted by the IVAM, the prestigious Valencian contemporary art center, illustrates the activity of the architect and artist, joining and interspersing photographs of architectural models and full-page reproductions of powerful large paintings. There also are installations and small sculptures. In a way, the two publications explain one another, although they are not both necessary.
The catalogue, preceded by two essays by Enrique Granell and Ángel González, is divided according to themes that link the architecture and artworks. A play of cross-references is established which becomes very lovely, a fascinating path that forces the reader-observer to think of art in a broad sense, beyond the reassuring classifications. "The coming and going" between abstract and representational works gives them a double meaning, says Granell at the beginning of his article, immediately pinpointing one of the apparent aporias in the production of Juan Navarro. Paradoxically abstract buildings and 'conceptual' installations live alongside representational paintings. I would like to say that it is the "coming and going" of the disciplines and motifs that makes the Madrilenian artist's works alluring, whether or not you like the paintings, or only some of them. It is the coherence of conceptual and poetical experimenting, which can be expressed through a representational language because it is rooted in the participation in the sensitive world. In the fine article "Figuras de luz en la luz" (Figures of Light in Light) J.N.B. himself establishes, for example, a direct contact between the experiments with "illuminated traces" that some skylights make in the softly lit spaces of some designs (Santiago del Chile; Villanueva della Cañada, Madrid) and many landscapes.
The part of González's article devoted to explaining that J.N.B. who is stubbornly representational in painting and his very human "voluptosidad de mirar", the tie to reality and the power of signs is beautiful. González knows Juan Navarro and the landscape that J.N.B. has painted and recreated over and over again and his article is both an essay and a record of conversations and summers under the milky Mediterranean sky, plus mild winters amid the 'Japanese' almond trees of Xaló. Granell goes over the fundamental motifs of his architecture, proceeding by ample topics connected, so to speak, to the "compositional forms": thus he talks of domes, fans, light, layers, distance, one and double, besides symmetry. "These are some of the themes from which I am used to examining Juan Navarro's work; the list is incomplete, but I hope it helps, like after having mixed the cards with new combinations, to establish new forms of comprehension".
The piece on "complementary geometry" published in the Pre-textos volume remains cardinal concerning the reflections on architecture and painting; actually it can be the

key to understanding his whole output. "My interests are rooted in what there is between things and in what there is between them and us […] We are engaged in making objects, but I am more interested in the complementary space: what circumscribes them, surrounds them, supports or fuses them. Things are tied together (and we to them) by something as hard to define as gravity or light". In one of the conversations in the same book he explains: "[…] and it's that which is between things – this difficult harmony – that continues to be the principal object of my work […] I have always been interested in this energy that alters very different things in the same way: trees, birds, hair, clothing, blades of grass, water […] wind and light are elements of union, like perspective". Then through these words we can look at the domes, the paintings with the dragons, the whirlwinds, the 'turbulence' of the little sculptures or the ups and downs of the Vinçon Room, where gravity becomes the secret, obvious law that truly unites even more than



the laws of perspective. We can see the photos of the Rug, air, net *installation for the Triennale or read a fine account of it. Another cause for pondering and surprisingly appealing in architecture, linked to the former, concerns ornament. "Ornament never has pretended to represent things, just to join them" […] "the possibility that what is expected does not appear is what it triggers. The marvelous thing about traveling and ornament is that they create expectations". This is not the full story of J.N.B. 's works, but his thoughts sprung from here, from here rise new forms or objects that play and colonize space, or highlight its mysterious energies. I would just like to mention the other writings: "El espacio vacío, el tiempo detenido", "Dedos" and "El movimento ante el ojo". All told, I think they are all worth reading, for what they narrate, suggest or make you think. Lastly, I want to mention the lovely conversations at the end of the volume, with Luis Rojo, Ángel González and Kevin Power: clear and, at times, enlightening.*

"Behnisch & Partner. 50 Jahre Architektur".

Dominique Gauzin-Müller.
Ernst & Sohn, Berlin,1998
(pp. 312, s.i.p.).

di Antonello Ferraro "[...] la mia operazione è stata il più delle volte una sottrazione di peso; ho cercato di togliere peso ora alle figure umane, ora ai corpi celesti, ora alle città; soprattutto ho cercato di togliere peso alla struttura del racconto e al linguaggio". Definendo il proprio lavoro in apertura delle *Lezioni americane,* Italo Calvino descrive la 'leggerezza' come uno dei valori per il prossimo millennio.
Se Calvino ci propone questo tema dal punto di vista della letteratura, un poeta degli spazi come Günter Behnisch si esprime in modo non dissimile a proposito di architettura: "Cerchiamo di vedere in architettura gli uomini e le cose come liberi. Da questo, pensiamo possa nascere una certa leggerezza... non come fine a se stessa, ma piuttosto come risultato". Questa tensione, etica, verso un modo di praticare la professione di architetto, svincolata da apparati di potere e norme talvolta ottuse, è una costante che ritroviamo lungo tutto l'arco dell'attività svolta dallo studio Behnisch & Partner, che ci viene presentata dalla monografia curata da Dominique Gauzin-Müller.
Dal 1952, quando Behnisch costituisce con Bruno Lambart il suo primo studio (che dal 1966 diverrà Behnisch & Partner), un elemento fermo è la consapevole rinuncia a farsi ingabbiare e incasellare all'interno di mode o correnti più o meno del momento. Ironia della sorte è lui a diventare uno dei più copiati architetti tedeschi del dopoguerra.
Uno dei capitoli del libro è centrato proprio su questo aspetto significativo dell'architetto di Stoccarda (città adottiva dopo gli studi alla Technische Hochschule, sebbene nato a Dresda nel 1922): "Über Expressionismus, Spätmoderne und Dekonstruktivismus", concetti con i quali molto spesso si è visto catalogare suo malgrado alcune delle proprie opere. A proposito del progetto per l'Hysolar-Institutsgebäude a Stoccarda del 1987, per il quale i critici hanno visto quasi un manifesto decostruttivista, Behnisch si esprime laconico: "La parola decostruttivismo non mi piace... ".
Questa rinuncia spiega molto degli sviluppi con cui si è via via trasformata la sua architettura. Una ricerca legata più alla scoperta di temi e situazioni nuovi che non al consolidamento di forme definite. La modernità di Behnisch è da ricercare in questo campo.
Nelle opere progettate subito dopo la guerra, soprattutto scuole, Behnisch si trova a confronto con il tema della ricostruzione e quindi con la possibilità di sperimentare soluzioni progettuali legate all'industrializzazione edilizia. In questo contesto nasce il progetto per la Fachhochschule a Ulm nel 1963, il primo grande edificio pubblico realizzato nella Germania Federale con elementi completamente prefabbricati. Il risultato è un edificio nella tradizione del cosiddetto Neues Bauen, ma con potenzialità evidenti sia negli elementi spaziali e dimensionali che nel repertorio dei materiali.

Behnisch & Partner, Scuola superiore a Lorch, 1982. *Benisch &Partner, High School in Lorch, 1982.*

Per Behnisch tuttavia la prefabbricazione è qualcosa che nega la possibilità di molteplicità e scoperta a cui tende il suo modo di fare architettura; quella forma a spirale con la quale definisce il metodo di lavoro progettuale, in contrapposizione a quello lineare.
Nel libro viene dato molto risalto oltre che alla testimonianza diretta dell'architetto anche a quella dei collaboratori dello studio, a dimostrazione di quella che Behnisch definisce una struttura federalistica nella gestione del processo di lavoro nel suo studio e al cui centro vengono prima l'utente e gli artigiani che il committente.
La maggior parte dei più importanti progetti realizzati è in effetti scaturita dalla partecipazione a concorsi di architettura. Concorsi che, per loro stessa natura, hanno incrementato la possibilità oltre che l'aspirazione verso una progettazione e una sperimentazione di soluzioni sempre in divenire.
Uno straordinario episodio è la vittoria del concorso in occasione dei giochi olimpici del 1972 per l'Olympiapark di Monaco di Baviera, "[..] il segno, la metafora di un momento di apertura e di tolleranza nella nostra società e nella nostra storia". Questo è senza dubbio il progetto che porta alla ribalta dell'attenzione internazionale il lavoro di Behnisch & Partner. L'architettura della città olimpica è definita dagli stessi progettisti 'Situationsarchitektur'; ovvero l'idea che l'architettura non è un dato di fatto o una data forma *a priori,* ma piuttosto il concretizzarsi di fattori che costantemente si manifestano in luoghi e tempi di volta in volta diversificati e diversificanti. La famosa copertura a vele, in lastre di vetro acrilico, che disegna un paesaggio sinuoso seguendo la morfologia del terreno è l'elemento architettonico unificante di tutto l'intervento. La mediazione tra architettura e paesaggio, peraltro in una dimensione ancora urbana, consente alla città di sviluppare un nuovo polo di riferimento e di sviluppo.
Nel capitolo "Paesaggio, Natura, Architettura", presentando emblematicamente il progetto del Postmuseum di Francoforte sul Meno del 1990 (dove il repertorio classico del modernismo è rivisitato senza compiacimenti), la Gauzin-Müller riconosce come il rispetto per la natura non significhi per Behnisch & Partner astensione da forme e colori anche estremi, quanto piuttosto una particolare visione degli spazi e soprattutto una sapiente abilità nello sfumare e nel rendere labile il confine tra il dentro e il fuori. Attraverso la grande parete curva inclinata di vetro (Glaskegel) i quattro livelli dell'edificio sono collegati tra loro e allo stesso modo il verde dei platani e del giardino circostante.
L'impegno verso una architettura sociale si è d'altro lato concretizzato nel corso del tempo in una serie di progetti (asili, scuole, case di cura per anziani), in cui alla varietà del repertorio tipologico e formale (la Vogelsangschule a Stoccarda del 1959 e la Hauptschule a Lorch del 1982, piuttosto che il Sankt-Benno-Gymnasium a Dresda del 1996) fa riscontro una capacità magistrale nella scelta dei materiali e dei colori, questi ultimi spesso in una feconda collaborazione con pittori.
La committenza è per Behnisch un tema delicato. Nonostante dichiari di preferire i piccoli committenti, è consapevole che l'architettura deve sapersi confrontare anche con incarichi rischiosi come la nuova sede del Parlamento Federale a Bonn.
Nel progetto portato a termine nel 1992 la trasparenza mai banalizzata delle grandi superfici vetrate deve dimostrare, senza retorica e senza il pericolo di cadere in un fatuo monumentalismo, come i principi democratici debbano coincidere con i principi architettonici. La facciata e la zona di ingresso, le scale, i percorsi, la sala, tutto concorre a rendere simbolicamente invisibili i confini tra potere e democrazia.
Alla fine del libro l'architetto 'umanista' Behnisch si interroga su come andare avanti.
Probabilmente non abbandonando il proprio metodo di lavoro, cosciente di essere sempre di fronte a quello che lui definisce "un viaggio alla scoperta" di libertà spaziali e di modernità.
Nella vasta letteratura dedicata all'opera di Behnisch & Partner (in coda al volume si trovano tra l'altro una selezione ben curata di riferimenti bibliografici oltre alle note biografiche e ai riconoscimenti ricevuti per i progetti), il libro della Gauzin-Müller si inserisce come una sorta di celebrazione critica, non a caso proponendosi di rivisitarla in occasione dei cinquant'anni di attività progettuale. Da sottolineare senza dubbio anche il ricco apparato iconografico del testo, con le bellissime fotografie di Christian Kandzia, che dal 1969 è uno dei più stretti tra i collaboratori di Behnisch.

"[…] More often than not, I subtracted weight; I sought to make the human figures, the Heavenly bodies and the cities lighter. Above all, I tried to reduce the weight of the structure of the tale and language". Defining his own work at the debut of the American Lessons, *Italo Calvino described lightness as one of the values for the coming millennium. While Calvino suggested this approach in literature, a poet of spaces like Günter Behnisch expresses himself in a rather similar fashion concerning architecture. "In architecture we try to see men and things as free. From this we believe a certain lightness can issue, not as an end in itself, but as a result".*
This ethical tension towards a way of practicing architecture, independent of authority and, at times, obtuse norms, is a constant trait spanning the entire practice of Behnisch & Partner. Their activity is presented in the monograph by Dominique Gauzin-Müller. In 1952 Behnisch and Bruno Lambart opened their first office and it became Behnisch & Partner in 1966. They have absolutely refused to let themselves be trapped or pigeonholed in more or less momentary fads or schools. Ironically, he has become one of the most copied postwar German architects. The Stuttgart-based architect was born in Dresden in 1922 and trained at the Technische Hochschule. One of the book's chapters is centered on this significant facet of his production: "Über Expressionismus, Spätmoderne und Dekonstruktivismus; very frequently these concepts have been used to catalogue some of his works, despite the architect's wishes.
Concerning the 1987 scheme for the Stuttgart Hysolar-Institutsgebäude, which the critics have viewed nearly as a deconstructivist manifesto, Behnisch laconically replied: "I don't like the word deconstructivism… ".
This renunciation explains very nicely the developments that have gradually transformed his architecture. His quest has been closer to the discovery of fresh themes and situations than the consolidation of defined forms. The modernity of Behnisch is to be found in this field.
In his immediate postwar creations –

chiefly schools – Behnisch was faced with the reconstruction issue, giving him the opportunity to test design solutions linked to industrialized building. This context engendered the 1963 Fachhochschule in Ulm, the first large completely prefabricated public structure to be erected in Western Germany. The construction falls within the so-called Neues Bauen tradition, but its potential is evident in the spatial and dimensional elements, plus the materials employed. For Behnisch, however, prefabrication denies the opportunities for multiplicity and discovery – the direction his production was heading in. He defines design work as a spiral form, opposing the linear process.The volume stresses heavily the comments of the architect and his collaborators, to show what Behnisch calls a federalist organization in handling the work process in his studio. The users and artisans come before the client.

In effect, the majority of the major built works are the outcome of architectural competitions. Due to their very nature, the competitions have augmented the possibility and aspiration for ever more forward looking schemes and experiments.

One extraordinary episode was winning the competition for Munich's Olympiapark during the 1972 Olympic Games: "[...] the sign and metaphor of a moment of opening and tolerance in our society and history". Unquestionably, this project lofted the work of Behnisch & Partner to the forefront of the international stage.

The architects themselves classified the Olympic Village as 'Situationsarchitektur'; that is, the idea that architecture is neither a given fact nor an a priori form. Rather, it is the concrete development of factors that constantly are manifested in diversifying places and times. The famous sail-like roof in sheets of acrylic glass generating a wavy passage following the topography is the architectural element unifying the whole scheme. The mediation between architecture and landscape, in a still urban scale, allows the city to develop a new reference and development center.

In the chapter "Landscape, Nature and Architecture", by emblematically presenting the design of the Frankfurt am Main Postmuseum of 1990 (where the classical elements of modernism are reviewed without any gratification) Gauzin-Müller recognizes that respect for nature does not mean for the partnership abstaining from even extreme forms and colors. Instead, the author points out that it signifies a special vision of the spaces and, above all, great skill in nuancing and weakening the boundary between inside and out. By means of the grand tilted glass wall (Glaskegel) the buildings four levels are tied together and, in the same way, linked to the greenery of the plane trees and the surrounding garden.

The commitment to socially conscious architecture has led, over time, to several designs for nursery schools, schools and nursing homes, generating a typological and formal range from the Stuttgart Vogelsangschule of 1959, to the 1982 Hauptschule in Lorch and Dresden's Sankt-Benno-Gymnasium of 1996. They exhibit a masterful ability in the choice of materials and colors; the latter are often the product of fecund collaboration with painters.Clients are a delicate matter for Behnisch. Though he affirms that he prefers small ones, he is aware that architecture has to be able to take on risky commissions, like the new Federal Parliament Building in Bonn. In the project terminated in 1992 the never trite clarity of the huge glazed surfaces has to demonstrate how the democratic principles can coincide with the architectural principles. This is done without rhetoric and without the danger of lapsing into fatuous monumentality.

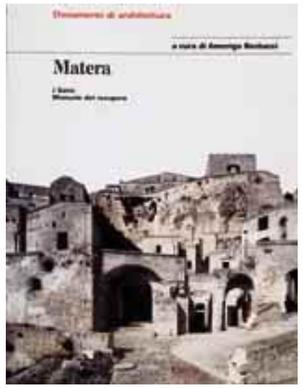
Everything – the facade, the entrance area, the stairs, the circulation paths and the chamber – helps make the borders between power and democracy symbolically invisible.

At the end of the publication the 'humanist' architect Behnisch wonders which is the route ahead. Probably, he will not abandon his own working method, cognizant of always being faced with what he calls an "exploratory voyage" searching for spatial liberty and modernity.

A host of publications have appeared on Behnisch & Partner; Gauzin-Müller's is a sort of critical celebration, it being no accident that she examines the office's oeuvre on its fiftieth anniversary. Also noteworthy is the rich selection of images, with the fine photographs by Christian Kandzia, who has been working very closely with Behnisch since 1969. At the end of the volume, among other things, is a carefully done bibliography, besides the biography and list of the awards received.

"Matera. I Sassi. Manuale del recupero".

A cura di Amerigo Restucci.
Electa, Milano, 1998
(pp. 172, Lit 70.000).



di Roberto Cerchi Fino a poco tempo fa la storia del restauro è stata per lo più cronaca di tecniche d'intervento. È stata soprattutto ricerca e sperimentazione dei modi di adattare soluzioni proprie del nuovo all'esistente. In sostanza, l'apprezzamento dell'antico era riservato solo ai suoi contenuti storico-artistici; non certo all'ampliamento costruttivo. Riguardo a questo la fiducia era riposta nelle asettiche soluzioni tecniche mutuate sui principi del nuovo. Da qui, la teoria ininterrotta di interventi che prevedevano l'inserimento di strutture in cemento armato e in ferro nelle membrature, con l'intento più o meno dichiarato e più o meno consapevole di sostituire gli schemi strutturali dell'esistente con altri ritenuti più affidabili. È così che le strutture voltate sono state sistematicamente scaricate della loro funzione e sostituite con membrature di cemento; è così che le strutture portanti verticali sono state spesso sostituite con strutture portanti in calcestruzzo armato, soprattutto negli interventi in zona sismica. Qualcosa di analogo è successo anche per le tecniche di protezione e consolidamento dei materiali lapidei. Nonostante che la sperimentazione sia stata molto seria e approfondita, il grande tema dei materiali inorganici è stato liquidato troppo frettolosamente. Senza distinguere, senza approfondire. Aprioristicamente venne deciso che solo i materiali organici avrebbero potuto rispondere alle esigenze di conservazione. Dimenticando che per secoli le strutture antiche sono sopravvissute alle ingiurie del tempo contando solo sulle loro forze e affidandosi a criteri di manutenzione oggi dimenticati.Il dibattito disciplinare di questi ultimi anni, preso atto anche dei numerosi fallimenti, sta riproponendo a fondamento del progetto di consolidamento statico il rispetto dell'identità del manufatto anche sotto il profilo strutturale. Non per un gusto neoromantico. Ma perché si è capito che le strutture antiche sono depositarie di valori tutto sommato ancora sconosciuti. Solo lavorando sulla conoscenza dell'esistente nella sua totale complessità – e dunque anche sui sistemi costruttivi – sono possibili interventi corretti, consapevoli, mirati e poco invasivi. La semplificazione di sovrapporre acriticamente le tecniche del nuovo all'esistente rappresenta troppo spesso una forma di arrogante incoscienza. Nel volume curato da Amerigo Restucci si fa intravedere questa nuova possibilità nel momento in cui si registrano i modi delle tecniche costruttive non solo rilevandole all'interno delle fabbriche, ma anche registrando i criteri del costruire di quella particolare tradizione, parlandone con gli ultimi artefici, depositari di quelle conoscenze che si sono formate in tempi antichissimi e di cui si sta perdendo la traccia.

Il volume si propone di tracciare i contorni di un manuale del recupero, partendo da un'accurata ricerca storica e da un interessante regesto di documenti e fonti: "La delicatezza artigianale del 'sito', la stessa che si ripropone dal medioevo ha bisogno di una manutenzione del costruito per selezionare i procedimenti semplici, quelli stessi che improvvisate 'culture' progettuali sembrano accantonare. Per questo una selezione delle fonti storiche del 'coostruire' viene offerta come campo di indagine all'interno del quale chi ha voglia di ascoltare troverà una serie di spunti storici in grado di rendere compatibili gli interventi di 'manutenzione' con il contesto materiale" (p. 17). Di grande interesse anche la sezione dedicata ai materiali, agli attrezzi e alle tecniche cui seguono le trascrizioni di vere e proprie interviste agli artigiani del settore, ai quali vengono chieste informazioni dettagliate sulle tecniche costruttive tradizionali, oramai abbandonate da anni e di cui sono gli ultimi veri depositari. Di non poca suggestione anche i nomi e le definizioni. Di certo, la conoscenza dell'esistente non può essere posta a fondamento per un qualche progetto di riproposizione analogica, perché "l'intervento 'tecnico' non dovrebbe alterare i valori propri dell'edificio, sia formali che storico-artistici, ma al contrario garantire, nella costante necessità di rispondere alle nuove esigenze di adeguamenti funzionali il rispetto dell'immagine del paesaggio costruito nel tempo. Vale a dire che non si deve pensare agli interventi tecnologici per 'allontanare' una memoria storica, costituita da manufatti poveri e vernacolari, bensì utilizzare 'itinerari' tecnologici per riallacciarsi al modo di costruire tradizionale e giungere così a interventi il cui impatto risulti minimo in relazione ai caratteri identificativi dell'organismo edilizio" (p. 123).

Until quite recently the history of restoration was mostly the description of techniques to be employed. It was, primarily, research and experiment of the ways to adapt new solutions to existing situations. Substantially, the appreciation for the ancient was focused solely on its artistic and historical contents, not the building methods in the least. Concerning this restorers trusted the ascetic technical solutions borrowed from the new principles.This led to an unbroken chain of schemes that inserted reinforced concrete and iron structures in the existing frames; the intention – more or less stated and more or less cognizant – was to replace the old structural systems with others believed to be more reliable. Thus vaults have been systematically relieved of their functions and supplanted by concrete membranes and the vertical structural members have often been substituted by reinforced concrete structures, especially in the earthquake zones.

Something similar also took place for the techniques of protecting and consolidating stones in construction. Despite the great earnestness and extensiveness of the experimentation, the great issue of inorganic materials was set aside too quickly. There was no distinguishing or in-depth studies. A priori, it was decided that only organic materials could meet the requirements of conservation. It was forgotten that for ages the ancient structures had survived the rages of time, relying only on their own strength and counting on now-forgotten maintenance criteria.

Recently, the disciplinary debate, even after recognizing numerous failures, is now going back to the respect for the identity of the building from the structural standpoint, too, as a cornerstone in static consolidation projects. This is not Neo-Romanticism. Rather, one has comprehended that the ancient structures contain values that, all told, are still unrecognized.

Only by working on the knowledge of the existing buildings in all their complexity, including the building methods, too, is it possible to intervene correctly and knowledgeably, with the proper target and uninvasively. The simplification of superimposing blindly the new techniques on old constructions over frequently represents a form of arrogant irresponsibility.

The book edited by Amerigo Restucci lets us glimpse this fresh possibility. In fact, it records the building methods not merely by surveying them within the constructions, but it also registers the building criteria of that particular tradition; this is done by discussing them with the latest artisans, the holders of that knowledge which was formed ages ago and we are losing track of. The publication aims to create the outlines of a rehabilitation handbook, starting from accurate historical research and an interesting list of documents and sources. "The craft delicacy of the 'site,' the same that has survived since the Middle Ages, needs to have the buildings maintained by choosing simple procedures, the very ones that improvised design 'cultures' seem to set aside. For this reason a selection of the historical sources of 'construction' is offered as a field of investigation where those who want to listen will find many historical insights capable of making 'maintenance' compatible with the material context" (p. 17).

The section devoted to the materials, tools and techniques is very interesting; it follows the transcription of real interviews of artisans of the sector, who are asked detailed information on the traditional building methods. They have now been abandoned for years and these people are the last with this knowledge. The names and definitions are also rather suggestive. Of course, the knowledge of the existing situation cannot be the foundation of an analogical representation, for "the 'technical' project should not alter the formal, historical and artistic values of the building itself. On the contrary, it should guarantee the respect for the image of the landscape built over time, in the constant necessity to comply with the new functional exigencies. This means that one should not think of technology to 'drive into the distance' a historical memory, consisting in poor, vernacular structures. Instead, one ought to utilize technological 'itineraries' to connect ourselves to the traditional ways of construction, thus achieving projects whose impact is minimum in relation to the attributes of the buildings" (p. 123).

"Le sens du beau. Aux origines de la culture contemporaine".

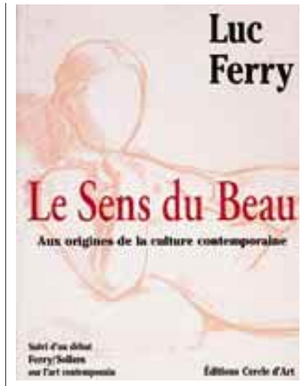
Luc Ferry.
Èditions Cercle d'Art, Paris, 1998 (pp.237, F 185).

di Maurizio Bortolotti Il libro è una nuova stesura del più celebre *Homo Aestheticus* pubblicato dall'autore nel 1990; ma questa versione dedica una maggiore attenzione alla problematica artistica, con particolare riguardo alla posizione dell'arte nel nostro secolo – sottolineata anche dall'abbondante iconografia aggiunta. Nel testo l'autore intreccia una doppia prospettiva, quella di una storia del pensiero sull'oggetto artistico e quella di una storia della soggettività moderna, partendo dalla "Querelle des anciennes et des modernes" per giungere al dibattito recente sul post-moderno. Egli individua l'estetica come punto focale nel quale vengono alla luce le contraddizioni della cultura del presente. Il punto d'arrivo è l'individualismo contemporaneo, ben definito dal prospettivismo di Nietzsche.

"Non resta che il giudizio sostenuto da Nietzsche [...] d'una nuova età nella quale l'individualismo si adegua alla scomparsa del soggetto e dell'oggetto a vantaggio di un prospettivismo puro, di un'esplosione totale dei punti di vista in uno storicismo radicale" (p. 96). La descrizione dell'epoca contemporanea è tutta contenuta in questa frase che esprime *in nuce* l'abbraccio consenziente tra la posizione dell'individualismo moderno e quella dell'arte contemporanea: "In conseguenza di questo atteggiamento elitario e di questo storicismo, l'avanguardia diventa espressione dell'Io" (p. 126). Così, l'esplosione dei punti di vista sembra adattarsi perfettamente alla realtà dell'opera d'arte, tanto sottilmente ma profondamente legata alla condizione dell'individualismo contemporaneo. Tuttavia, secondo l'autore, è qui che: "L'equivocità dell'individualismo post-moderno viene in piena luce: da una parte lo storicismo sembra confondersi con una forma di soggettivismo, poiché una delle sue caratteristiche principali è di rigettare l'oggettività del bello, facendola radicalmente dipendere dal 'tipo di uomo' che valuta – il che suggerisce l'idea che il bello resti prigioniero di una certa forma di 'soggettività'" (pp. 102-104). In questo orizzonte la posizione individuata dall'autore come appartenente all'avanguardia è quella fondata sul gesto, ormai privo di senso, di rottura con la tradizione, che si esaurisce nell'erosione di ogni valore: "E se le avanguardie fossero sul punto di morire per essere divenute banali? E se fossero le avanguardie ad aver lavorato [...] all'abolizione di tutte le distinzioni tra cultura 'bassa' e 'alta'?" (p.122). La questione si pone certo con urgenza e l'autore sembra preoccupato soprattutto di togliere le avanguardie dal loro isolamento quali punte avanzate del processo sociale per ricondurle al processo di trasformazione individualistica in atto nella cultura contemporanea, mostrandone al fondo la tendenza dissipatrice. Le avanguardie non sono antagonistiche o visionariamente anticipatrici della società liberale, che si sviluppa nel senso di un radicale individualismo, ma ne sono solo il prodotto più evidente e il paradigma culturale. È dunque il legame tra le avanguardie e la società contemporanea che alla fine viene fatto affiorare nell'analisi di Ferry; nella sua doppia accezione di rapporto distaccato, elitario con essa e di condizione avanzata e di anticipazione di questa, di presente già futuro. Ma tale legame viene rovesciato e le avanguardie diventano coerentemente il prodotto dell'individualismo radicale dell'epoca contemporanea; in questo modo, si dimostra che il loro costituirsi come valore autonomo è privo di fondatezza.

La soluzione proposta, sul piano teorico, da Ferry a questa situazione di esaurimento sembra offerta dal ripensamento della nozione di bello introdotta da Kant nella sua *Critica del giudizio*, in cui quest'ultimo formula la dimensione del gusto come intersoggettività: "Contingenza della bellezza, universalità dell'orizzonte d'attesa sul quale si fonda il giudizio di gusto, questi sono i due termini entro i quali si muove la riflessione. [...] Ma a questo 'ampliamento dell'oggetto', come dice Kant, corrisponde un 'ampliamento del soggetto' attraverso il quale quest'ultimo cessa di essere contenuto entro gli stretti confini dell'egoismo monadico per accedere alla sfera del 'senso comune'" (p. 60). Seguendo questa strada, nessuna verità dell'arte è più rivelata o celata alla luce dell'individualismo contemporaneo, ma l'opera può diventare il punto aggregante di discussione e quindi di intesa in una dimensione di intersoggettività, il piano possibile di una "trascendenza nell'immanenza" (p.190). Tuttavia, va ricordato che tra le spinte fondamentali che hanno caratterizzato l'arte contemporanea, a partire almeno dagli anni Sessanta, ci sono stati lo sforzo costante – forse la causa della sua apparente fatuità o, come dice Harold Rosemberg, della sua "de-estetizzazione" – e il tentativo di produrre un piano estetico radicandolo all'interno della sfera vitale. Ciò che almeno le frange più sensibili dell'arte contemporanea hanno inseguito fino a oggi è stata, cioè, la possibilità di mantenere aperta una dimensione di contatto con la sfera vitale per uscire dall'isolamento formalista cui aveva condotto la strada delle avanguardie d'inizio secolo; ampliando perciò la dimensione estetica e riconducendola a un'esperienza allargata.

Il tentativo di uscire dal radicale individualismo contemporaneo ridefinendo l'esperienza dell'opera d'arte nei termini esposti da Ferry, proposto nel libro come modello teorico, non sembra trovare qui una coincidenza chiara e immediata con la dimensione empirica dell'esperienza artistica. La necessità dell'opera contemporanea di uscire dall'isolamento museale per ritrovare un piano nel quale collocarsi entro la sfera vitale stabilendo un legame con essa, va guardato in termini empirici non come il tentativo fallimentare di caduta nel banale, ma come la volontà positiva di edificare e forse di individuare, a partire da tale piano, la condizione etica del contemporaneo proprio là dove essa sembra darsi nel modo più debole o confuso.



Here the author has rewritten the more famous Homo Aestheticus *published by him in 1990, but this version pays greater attention to artistic problems, especially the art of our century. This is underlined by the extensive additional illustrations. Ferry interweaves a double perspective: the history of the thought on artistic objects and a history of modern subjectivity, from the "Querelle des anciennes et des modernes" to the recent debate on Postmodernism. In the writer's opinion, aesthetics is the junction where the contradictions of the present culture are brought to light. The outcome is contemporary individualism, well defined by Nietzsche's prospectivism.*

"We only have Nietzsche's opinion [...] of a new era in which individualism adapts to the disappearance of the subject and object, leaving pure prospectivism, the total explosion of viewpoints in a radical historicism" (p. 96). This sentence describes the contemporary era, for it expresses the heart of the consenting embrace between the position of modern individualism and that of contemporary art. "As a consequence of this elitist attitude and historicism, the avant-garde becomes the expression of the ego" (p. 126). Thus the exploding of the standpoints seems to perfectly match the reality of the artwork, so subtly yet deeply tied to the condition of contemporary individualism. However, according to the writer: "The equivocalness of Postmodern individualism comes fully to light: on the one hand, historicism seems to get mixed up with a form of subjectivism, since one of its cardinal traits is to reject the objectivity of beauty, making it radically depend on the 'type of man' who appraises it. This suggests the idea that beauty remains a prisoner of a certain form of 'subjectivity'" (p. 102-104). In this framework, the position identified by Ferry as the avant-garde's is founded on the gesture – now pointless – of breaking with tradition, which consumes itself by eroding all value: "What if the avant-garde was about to die because it had become trite? What if the avant-garde had worked [...] to abolish all the distinctions between high-brow and low-brow culture?" (p. 122). The matter is somewhat urgent and Ferry appears, above all, preoccupied with removing the avant-garde from its isolation as the advanced unit of the social process and returning it to the individualistic transformation process under way in contemporary culture, by showing its basic dissipative tendency. The avant-garde is not an antagonist or a visionary forerunner of liberal society, which develops in the sense of radical individualism; instead, it is only the most evident product and cultural paradigm.

Therefore, it is the link between the avant-garde and contemporary society that in the end emerges from Ferry's analysis, with its double meaning of an élite, detached relationship with society and the advanced precursor of society – of the present that is already future.

But this connection is reversed and the avant-garde becomes the coherent product of the radical individualism of the current age. This demonstrates that its claim to autonomous value is groundless.

The theoretical solution to this exhaustion situation proposed by Ferry seems to be offered by rethinking the notion of beauty introduced by Kant in his Critique of Judgement *when he formulated the dimension of taste as intersubjectivity: "The contingency of beauty and the universality of the horizon of expectation on which the judgement of taste is founded are the two terms between which reflection moves. [...] But this 'extension of the object', as Kant puts it, corresponds to an 'extension of the subject' through which the latter ceases to be contained within the narrow confines of monadic egoism and enters the sphere of 'commonsense'" (p. 60). Following this road, no art truth is revealed or hidden anymore in the light of contemporary individualism, but the artwork can become the point of discussion – and, hence, of understanding – in an intersubjective dimension, the possible plane of a "transcendence in the immanence" (p. 190).However, one must not forget that one of the fundamental driving forces of contemporary art, since the 1960s at least, has been the constant effort and the attempt to produce an aesthetical plane by rooting it in the vital sphere. This may be the cause of its apparent fatuity or its de-aestheticization, as Harold Rosemberg called it. At least the more sensitive fringes of today's art have sought so far the possibility of keeping open a contact dimension with the vital sphere in order to escape from the formalist isolation to which the path of the early twentieth-century avant-garde had led. Therefore, the aesthetic dimension would be amplified and connected again to a broad experience. The attempt to find a way out of the radical contemporary individualism by redefining the experience of the work of art according to the theoretical model suggested by Ferry in the book does not seem to find a clear, immediate relation with the empirical dimension of the artistic experience. The need for today's artworks to go beyond the museum isolation and find again a plane taking them to the vital sphere and establishing a tie with it has to be viewed empirically not as the failed attempt fallen into banality; rather, it is the positive will to edify and, perhaps, to pinpoint from that plane, the ethical condition of the contemporary right where it seems to be the weakest and most muddled.*

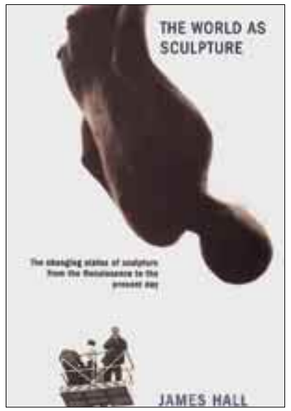
"The World as Sculpture".

James Hall.
Chatto & Windus, London, 1999
(pp. 435, s. i. p.).

di Laura Mosconi Il libro di James Hall tratta i differenti approcci pratico-teorici indirizzati alla comprensione del mondo scultoreo, rivolgendosi per la precisione al complesso significato dell'opera e all'identità del suo esecutore. Scandagliati in capitoli monotematici argomenti quali l'autoritratto, il rapporto tra scultura e colore o scultura e linguaggio, analizzati lungo i secoli dal Rinascimento al Novecento Hall, che alla modernità riserva ampio spazio nella seconda parte del volume, percorre un processo evolutivo-mentale denso di rimandi e giudizi. Alle ovvie considerazioni dell'autore intrise di 'modernità' si susseguono commenti di storici, cronisti, letterati di ogni tempo e dichiarazioni di scultori, pittori e architetti, da Lorenzo Ghiberti a Damien Hirst, in un fitto reticolato polifonico e linguistico. Tra scultura e scultore l'evoluzione dal passato al presente segna un evidente disorientamento del secondo: dissoltasi la specificità "artistico-artigianale", la sua professionalità è difatti confluita nella generica figura dell'artista.

Se il maestro rinascimentale certo di un ruolo definito aveva rivendicato l'importanza della manualità esecutiva, denunciando la sterile polemica sul primato delle arti e ogni forma di discriminazione gerarchica per poi capitolare verso quel carattere 'pittorico' della scultura determinante alla sua accettazione, la rivalutazione dell'aspetto meccanico capovolge la questione e i rapporti di forza. Nuove libertà si manifestano più esplicitamente con le avanguardie artistiche, che si interrogano sull'identità dello scultore e sul significato del fare scultura. La contaminazione tra le arti enfatizza la sperimentazione contro il mestiere in sé definito e l'aulicità del marmo, i modelli in terracotta, i calchi in gesso le fusioni in bronzo decadono o si alterano in favore di materiali moderni, quotidiani, banali o riciclati, mescolati semplicemente tra loro e impiegati in modo diverso. L'arte del levare viene

soppiantata dal ready-made, mutano il procedimento e il senso della forma, muta il contesto storico-sociale e la funzione di chi opera. Da un capolavoro rinascimentale Duchamp trae il suo capolavoro, per poi apporre la sua firma su ciò che chiama *Fountain*.
Scultura, anti-scultura o contro-scultura? Evoluzione o involuzione che sia le direttrici si intersecano. La provocazione creativa va oltre se supportata da un'aura di profondità, ma è certamente, se fine a se stessa, solo un segmento trasgressivo e inconsistente, sovente autodistruttivo perché disancorato da tutto e privo di valori.Tra sculture dipinte e lavori "eseguiti per telefono" l'opera, mutata nei suoi principi, nel suo rapporto spaziale e nel suo significato, ha finito appunto per essere 'opera', non più scultura. Sicché allo scultore, oggi artista polivalente, multimediale e virtuale non è affatto richiesto di scolpire per essere considerato tale ma di 'colpire' la nostra attenzione e la sua fantasia. Dalla volontà di ottenere statue parlanti alla scomparsa della voce del suo ideatore il passo è breve e solo apparentemente antinomico. In realtà Hall, specie nell'ultima parte del volume, pone degli interrogativi aperti. Quesiti affondati in una trattazione dal respiro ampio e articolato. Una maggiore agilità del testo a scapito della prolissità aneddotica della prima parte e un'oculata parsimonia nella profusione di note (in tutto 1414 !) avrebbero certamente facilitato un'analisi più circoscritta e approfondita di alcune questioni e autori chiave, stemperando un'esposizione a tratti rigida ma monumentale.



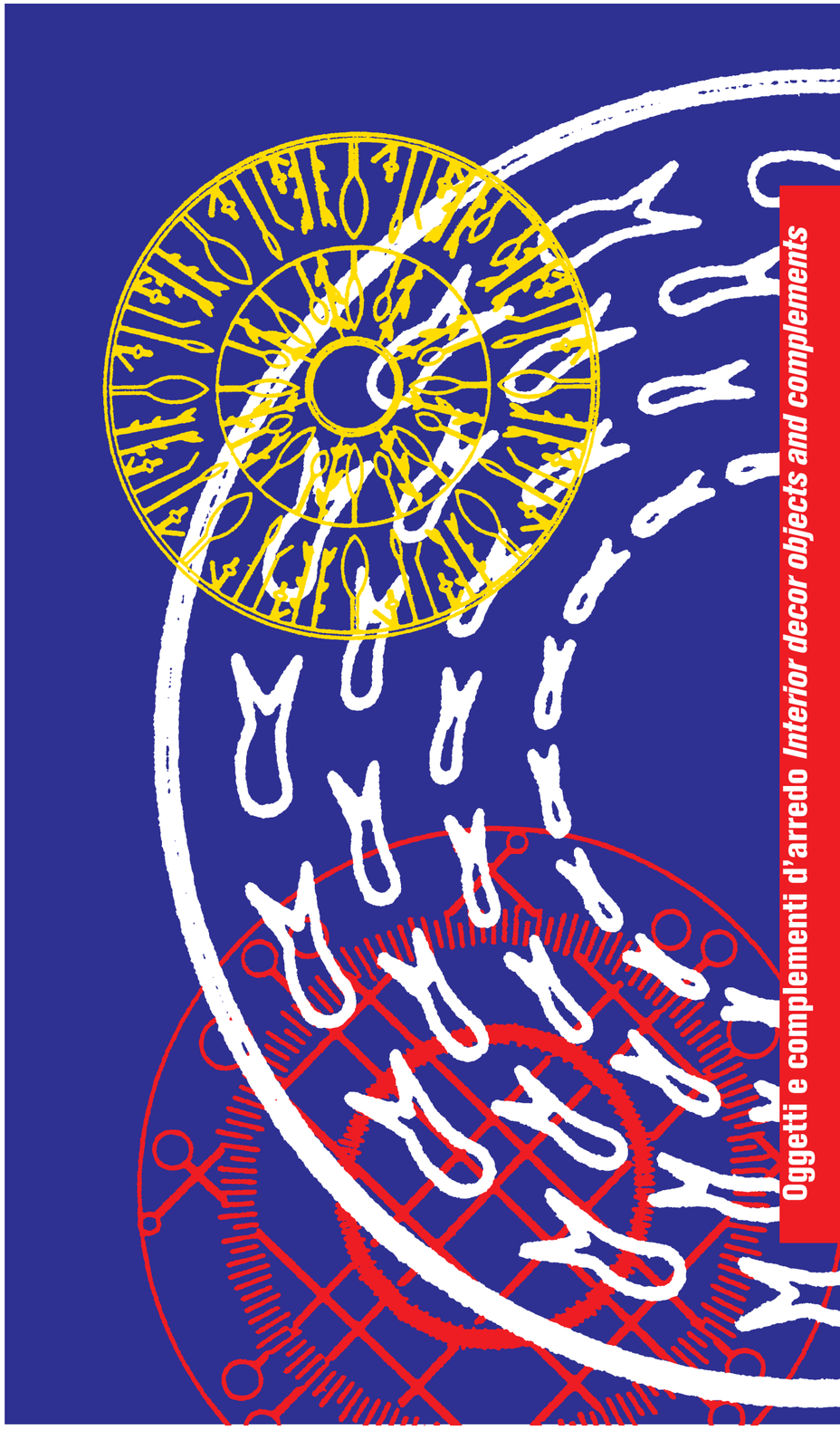
James Hall's book deals with the different practical and theoretical approaches aimed at comprehending the world of sculpture. To be exact, he addresses the complex meaning of the work and the identity of the creator. Single-theme chapters probe topics such as self-portraits, the relationship between sculpture and color and sculpture and language throughout the periods from the Renaissance to the twentieth century. Hall's path is a evolutionary mental process packed with references and opinions. He leaves lots of space for modernity in the second half of the volume. The author's obvious considerations imbued in 'modernity' are followed by comments by historians, chroniclers and scholars from each era, plus statements by sculptors, painters and architects, from Lorenzo Ghiberti to Damien Hirst. They form a tight polyphonic and linguistic grid. Considering sculpture and sculptors, the evolution from past to present shows an obvious disorientation of the latter; the specific "artist-artisan" having vanished, his professionalism, in fact, has been absorbed into the generic figure of the artist. The Renaissance master was certain of a definite role and claimed the importance of working by hand, denouncing the sterile controversy about the primacy of the arts and any form of hierarchical discrimination. Then he was to surrender to that 'pictorial' nature of sculpture which was decisive for its significance. The reappraisal of the mechanical aspect inverted the matter and the relative strengths. New freedoms were manifested more explicitly with the avant-garde, who wondered about the sculptor's identity and the meaning of sculpting. The contamination between he fine arts emphasized experiment against the craft defined by itself and the stateliness of marble, terracotta models, plaster casts and bronze castings decayed or was altered in favor of modern, everyday, trite or recycled materials, mixed simply together and utilized differently. The art of removing was supplanted by the ready-made, the procedure and sense of form changed, as did the historical and social context and the artist's function. Duchamp extracted his masterpiece from a Renaissance one, then he signed what he called Fountain.
Sculpture, anti-sculpture or counter-sculpture? Whether this is evolution or turning in upon itself the directions intersect. Creative provocation goes beyond if it is supported by an aura of profundity, but it surely is a transgressive, frequently self-destructive segment if it is an end in itself, for it is unleashed from everything and deprived of values.
Between painted sculptures and works "done over the phone", the creation, modified in its spatial relationship and significance, has ended up by being a 'work'. It no longer is a sculpture. Therefore, the sculptor, today a multifarious, multimedia and virtual artist, does not have to sculpt at all to be considered one. He or she has to 'strike' our attention and their imagination. It is a short step from the will to obtain speaking statues to the disappearance of the creator's voice and this is only apparently antinomic.
In reality, especially in the last part of the publication Hall leaves some questions unanswered, queries sunk in a broad, articulated treatment. A more fluent text instead of the anecdote-rich prolixity of the first section and paring down the host of notes (1414 in all!) would certainly have facilitated a more circumscribed and deeper analysis of some key issues and authors, softening an exposition at times rigid, but monumental.

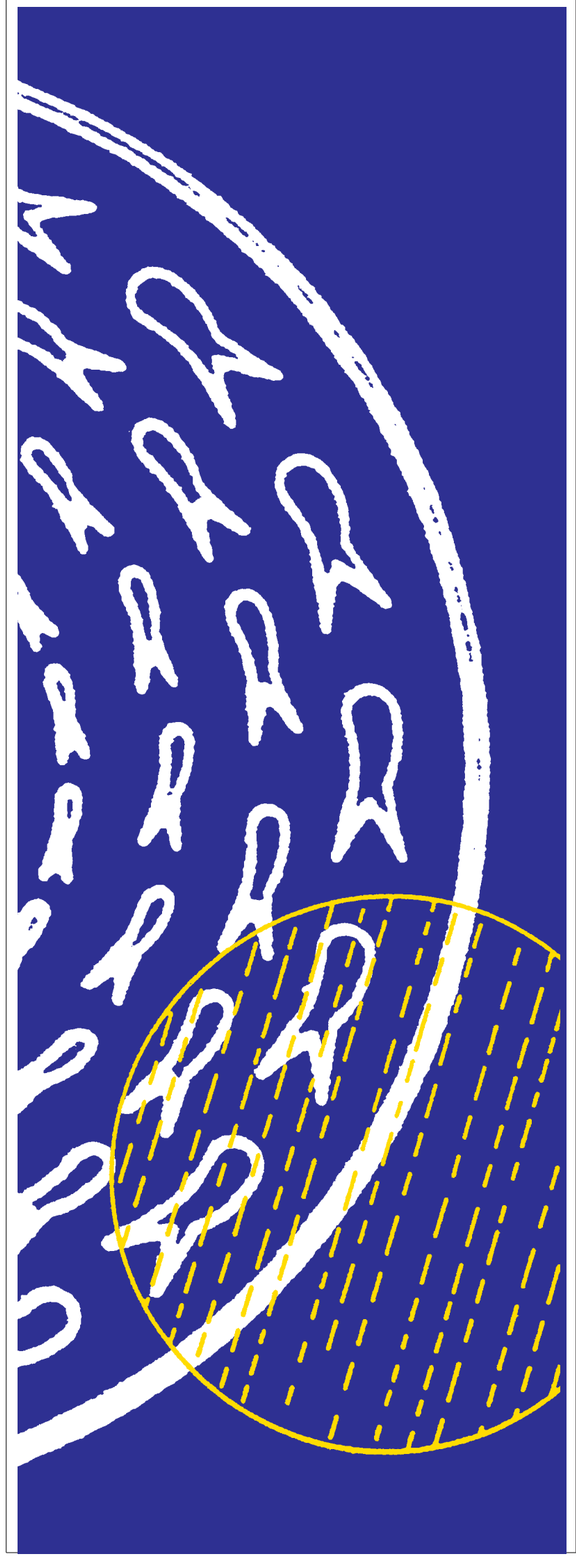
"L'estetico il politico. Da Cobra all'Internazionale Situazionista 1948/1957".
Mirella Bandini.
Costa & Nolan, Ancona-Milano, 1999 (pp. 405, Lit 42.000).

di Paolo Thea Questa è la ristampa del volume dall'identico titolo apparso presso le Officina Edizioni di Roma nel 1977. Rispetto alla prima versione la struttura è immutata mentre sono state aggiornate la bibliografia generale e quella sui singoli autori. La pubblicazione del testo avviene nell'anno in cui dei fermenti sociali sembrano dimostrare in modo palese la giustezza delle analisi situazioniste. E una delle tesi dell'autrice è quella di considerare il fenomeno del '68 e quelli successivi come diretta conseguenza di una precedente elaborazione. Forse una teoria siffatta è un po' schematica e quanto enunciato su riviste e pubblicazioni dalla circolazione limitata ha meno importanza, nel determinare gli eventi sociali, delle condizioni materiali in cui si trova chi compie le azioni, ma si tratta di una caratteristica concettuale del lavoro. Nei ventidue anni che separano le due edizioni del libro sono apparsi molti scritti sull'argomento: sull'intera vicenda dell'Internazionale Situazionista, approfondimenti su aspetti specifici, traduzioni raccolte e antologie nonché pubblicazione di inediti; al di là di tutto questo la ricostruzione della prima fase del movimento, che vede la partecipazione di artisti al fianco di teorici come Guy Debord, fornita dal libro di Mirella Bandini, corredato da un'antologia in cui sono riprodotti brani difficilmente reperibili, era allora ed è ora esemplare. L'impegno della Bandini nell'approfondimento di questi temi data dal tempo della mostra tenutasi nel 1974 alla Galleria d'Arte Moderna di Torino "Pinot Gallizio e il Laboratorio Sperimentale di Alba", episodio fondamentale nella rivelazione di un aspetto importante della ricerca artistica dopo il '45. Un pregio non secondario di questo lavoro è la 'laicità' della ricerca, contrariamente a molti studi sull'argomento soprattutto su Debord e sulla più recente fase del movimento dovuti o a personaggi interni al gruppo o a loro seguaci, con tutti i rischi che ne derivano per chi legge.
La prima fase di vita dell'Internazionale Situazionista, fondata a Cosio d'Arroscia (Imperia) nel luglio 1957 e durata fino al 1962, è caratterizzata dalla presenza di artisti di rilievo europeo tra cui Asger Jorn, Constant, i tedeschi di Spur e Pinot Gallizio. Questi provengono da precedenti esperienze come il gruppo belga-olandese-danese Cobra, o ne sono del tutto privi come Gallizio. Tutti in ogni caso si muovono nel filone del surrealismo pur giudicando la formazione surrealista attiva nel secondo dopoguerra arroccata su posizioni reazionarie da un punto di vista culturale, ben distanti da quelle autenticamente rivoluzionarie degli anni '20 e '30. È proprio a Gallizio che alla fine degli anni '50 Debord indirizza le propri lettere chiamandolo "Grand et Noble Ami" [grande e nobile amico], dato che in questi anni il farmacista di Alba da poco dedicatosi alla pittura ricopre anche il ruolo di finanziatore delle attività situazioniste. Fenomeni come la "Pittura industriale" di Gallizio e la "Peinture détournée" di Jorn sono tipici di una fase in cui sul superamento dell'arte è incentrato il programma politico dell'I. S. Queste due ricordate sono le strategie con cui si vogliono sconvolgere i meccanismi mercantili preposti a fruizione e assorbimento dei prodotti artistici. Le espulsioni e gli allontanamenti volontari, di cui l'atto più significativo sono le dimissioni di Jorn avvenute nell'aprile 1961, chiudono un'epoca e ne aprono una nuova, caratterizzata dall'interesse esclusivo per la politica. In definitiva si tratta di un testo molto utile che ha arato un terreno fino al momento della sua uscita praticamente incolto e che molte volte in questi anni è stato letteralmente saccheggiato.

This is the reprint of the book of the same title published by Officina Edizioni in Rome in 1977. Compared with the first edition, the structure is unchanged, whereas the general bibliography and that of the individual authors have been updated. The book appeared in the year when the social turmoil seemed to clearly prove the correctness of the Situationists' analysis. And one of the author's theories is to consider the happenings of 1968 and later as the direct consequence of previous devising. Perhaps such a theory is a bit sketchy and what is announced in limited circulation journals and publications has less impact on causing social events than the material conditions of those who perform the actions, but this is a conceptual characteristic of the work. In the twenty-two years separating the two editions much has been written on the subject: on the entire history of the Situationist International; in-depth studies of specific facets; and translations, collections and anthologies, besides heretofore unpublished works. Aside from all this, the reconstruction of the first phase of the movement, with the participation of artists and theoreticians, like Guy Debord, supplied by Mirella Bandini's work was, and still is, exemplary. What is more, her book was enhanced by an anthology of hard-to-find writings. The occasion for Bandini's commitment to the extensive study of these issues was the exhibition hosted in 1974 by Turin's Galleria d'Arte Moderna "Pinot Gallizio and the Alba Experimental Laboratory"; this was a key event in revealing an important aspect of postwar art. This volume deserves credit for its lack of bias (not a minor merit), unlike many investigations on the topic, especially on Debord, and the more recent stage of the movement authored by members of the group or their followers; this created many risks for the readers.
The first phase of the Situationist International, set up in Cosio d'Arroscia (Imperia, Italy) in July 1957 lasted until 1962. It featured artists of European stature, including Asger Jorn, Constant, the Germans of Spur and Pinot Gallizio. They came from previous situations, such as the Belgian-Dutch-Danish Cobra group, while some were absolute novices, like Gallizio. In any case, they all were part of the Surrealist grouping, although they judged the Surrealists working after World War II to be in culturally reactionary positions, very distant from the authentically revolutionary ones of the 1920s and 1930s. In the late 1950s Debord wrote to Gallizio himself, calling him "Grand et Noble Ami" [great and noble friend], since at that time the Alba-based druggist who had recently taken up painting also funded the Situationists. Phenomena like Gallizio's "Industrial Painting" and Jorn's "Peinture détournée" were typical of a stage in which overcoming art was centered on the political program of the S.I. The two mentioned are the strategies with which they wanted to upset the mercantile mechanisms conceived for the enjoyment and absorption of art products. The expulsions and resignations (the most significant act was Jorn's departure in April, 1961) bring one age to a close and kick-off a fresh one, characterized by the interest in politics alone. On the whole, this publication is highly useful and broke virgin ground when it came out. Since then, it has been literally sacked over and over.

RASSEGNA





Oggetti e complementi d'arredo

"Confesso che mi riesce estremamente difficile capire l'animo degli uomini incuranti delle cose e della casa […] L'uomo che non ha senso della casa e che non si sente commuovere dall'armonia dei begli arredi è per me, come per Shakespeare colui che è sprovvisto di senso musicale, nato per il tradimento, per gli inganni e le rapine" (Mario Praz, *La filosofia dell'arredamento*, Longanesi, Milano 1981).
Parafrasando ancora Praz: "Dimmi come abiti e ti dirò chi sei". Non occorre essere psicologi o studiosi di design per sostenere che i mobili, e ancor più gli oggetti (e il libri) che completano l'arredo di un'abitazione, raccontano della personalità umana più di qualsiasi indagine. Varcare la soglia di una casa è come superare una frontiera, oltre la quale c'è un territorio che corrisponde ai suoi abitanti quanto un abito indossato a lungo al corpo che l'ha portato. I mobili sono lo scenario nel quale si collocano gli oggetti, i veri protagonisti del paesaggio domestico: con la loro presenza ricordano luoghi, persone, acquisti meditati e altri fatti d'impulso, necessità impellenti presto dimenticate, voglia di esibire, ricerca del bello… secondo l'infinita varietà degli stimoli che governano i comportamenti umani. Se è vero che l'età dei giochi trascorre rapidamente, non così la voglia di giocattoli. Gli oggetti che ornano una casa sono "soldatini e bambole" dell'età adulta, ai quali nemmeno i più cinici sanno rinunciare. Forse potrebbero?
"Talvolta, sogno una casa più grande e popolosa, che si erga in mezzo a una età dorata, costruita con materiale eterno, e senza strutture inutili, che consista di una sola stanza, una sala vasta, rozza, sostanziale e primitiva, senza soffitto o intonaco, con travi nude e con travicelli che sostengano una specie di cielo basso, sopra la testa – utile per tenere lontano neve e pioggia […] Una casa […] dove si possano abbracciare tutti i tesori dell'abitazione con un solo colpo d'occhio, e dove tutto ciò che si può usare penda dal suo piolo; una casa che sia insieme cucina, dispensa, salotto, camera, magazzino e soffitta; dove si possano vedere cose tanto necessarie come una botte o una scala, o tanto utili come una tazza, e […] dove il mobilio necessario e gli utensili utili siano i principali ornamenti… " (Henry D. Thoreau, *Walden; or Life in the Woods*, 1854, traduzione italiana di Piero Sanavio, Neri Pozza Editore, Venezia 1958).

Interior decor objects and complements

"I must confess that it is extremely difficult for me to understand the inner workings of a man who couldn't care less about things and his home […] A man who has no feeling for his home and remains unmoved by the harmony of beautiful furnishings is, for me, as he was for Shakespeare, a man who is totally unmusical, born to betray, deceive and commit armed robbery" (Mario Praz, La filosofia dell'arredamento*, Longanesi, Milan 1981).*
Again paraphrasing Praz, "Tell me where you dwell, and I'll tell you who you are". You don't have to be a psychologist or a scholar of design to realize that furniture and, to an even greater extent, the objects (and books) that round out the decor of a dwelling reveal the personality of a human being more than any third degree can. Stepping over the threshold of a house is like crossing a frontier, beyond which there is a territory that holds up a mirror to its inhabitants in the same way that a dress worn for a long time follows the ins and outs of the body of its wearer. Furniture pieces provide a setting for objects, which are the real protagonists of the homescape. Their very presence brings back places, people, contemplated purchases and other impulse-driven moves, compulsive necessities that are soon forgotten, an urge to show off, the unending search for beauty... in synch with an infinite variety of drives that govern human behavior patterns. If it's true that the age for playing games is quickly outgrown, the same cannot be said for toys. Objects that adorn a house are "toy soldiers and dolls" for the adult, and not even the most cynical can give them up. Might they, perhaps, be able to?
"Sometimes I dream about a bigger house full of people, looming in the midst of a gilded age, built with imperishable materials, and free of useless structures, consisting of only one room – a vast, raw, essential and primitive space – with neither ceiling nor plaster, bare beams and rafters that hold up a sort of low-lying sky, just above our heads – but useful for keeping snow and rain at bay […] A house […] where you can take in all its treasures in one, sweeping glance, and where everything you may need is hung up on its peg; a house that is kitchen, pantry, living room, bedroom, warehouse and attic; where one finds necessary things like barrels or staircases, or useful ones like cups and […] where a necessary piece of furniture and handy utensils are the principal ornaments… " (Henry D. Thoreau, Walden; or Life in the Woods*, 1854).*

Cucinare nell'argento puro
Casseruole, padelle e risottiere in argento sono espressione di un lusso iperbolico oppure corrispondono al miglior modo di cuocere certi cibi, seppure per pochi? I quesiti sono legittimi osservando gli oggetti che Afra e Tobia Scarpa hanno disegnato per San Lorenzo (argentiere milanese che ha avuto tra i suoi collaboratori Franco Albini). Sono pentole in argento puro, titolo 999/°°° (pressoché privo di rame), un materiale – come hanno dimostrato i ricercatori interpellati da San Lorenzo – che conduce il calore e lo diffonde in modo eccellente, dal fondo alla sommità del recipiente, permettendo la cottura a bassa o media temperatura, quella che non altera le caratteristiche organolettiche e i valori nutrizionali degli alimenti. L'argento puro non interagisce con le sostanze alimentari, non cede sapori e per di più è battericida e fungicida; la sua lavorazione richiede però accorgimenti che hanno messo a dura prova l'abilità degli argentieri San Lorenzo. Le forme ideate dagli Scarpa sono armoniche, calibrate, consone ai vari usi. Le impugnature in titanio traforato, i giunti termoisolanti e i raccordi in bronzo consentono di maneggiare i recipienti con la massima sicurezza.

Cooking in pure silver
Are casseroles, frying pans and rice bowls in silver the expression of no-holds-barred luxury or are they actually the best way of cooking certain foods, even though for few people? These are legitimate queries that come to you when looking at objects designed by Afra and Tobia Scarpa for San Lorenzo (a Milanese silversmith who has counted Franco Albini among his collaborators). They are pans in pure title 999/°°° silver, a material – as demonstrated by the researchers called in by San Lorenzo – that conducts heat and diffuses it superbly, from the bottom to the top of the receptacle, thus allowing cooking to take place at a low or medium-high temperature – which doesn't alter the organoleptic characteristics and nutritional values of food. Pure silver does not interact with food substances, will not impart its own flavour to them and is germicidal and fungicidal. Its workmanship, however, calls for stratagems that have put the ability of San Lorenzo silversmiths to the acid test. Shapes are harmonious, well-balanced and amenable to various uses. Grips in perforated titanium, heat-insulated joints and connections in bronze make it possible to handle receptacles with maximum safety.

Afra e Tobia Scarpa Progettisti Designers
San Lorenzo
Via Melegari 4, 20122 Milano
02.79.64.38

Kiosk
Tavolino e portariviste riuniti in un unico oggetto chiamato Kiosk (da Imre Kiosk, nato a Budapest nel 1862, al quale si deve l'invenzione dei chioschi per la vendita di giornali, tabacchi, bevande…). Il tavolino di Massana e Tremoleda ha la struttura e il piano di appoggio in metallo verniciato grigio, mentre il supporto per i giornali è in tessuto (grigio, marrone o rosso). Kiosk è utilizzabile sia in casa (come tavolino da soggiorno, comodino…) sia nelle sale di attesa aperte al pubblico. Dimensioni: 57x45x61H cm.

Kiosk
End table and magazine rack are joined in a single object called Kiosk (from Imre Kiosk, who was born in Budapest in 1862, and to whom we owe the invention of kiosks for the sale of newspapers, tobaccos, soft drinks...). The end table by Massana and Tremoleda has a structure and surface in grey painted metal, while the support for newspapers is in a fabric (grey, brown or red). Kiosk can be used either at home (as a living room end table, bedside table etc.) or in waiting rooms that are open to the public. Dimensions: 57x45x61H cm.

Massana - Tremoleda Progettisti *Designers*
Mobles 114 Barcelona
Riera dels Frares 24, E-08907 L'Hospitalet del Ll.
+34-93 - 26.00.114 **F** +34-93 - 26.00.115
E-mail: mobles114@bcn1.com

FOTO BEPPE RASO

ULT
I tre tagliacarte qui illustrati fanno parte di una serie comprendente sei modelli, tutti disegnati da Ulrich tra il 1930 e il 1940. Sono realizzati in svariati materiali: dall'argento all'ebano, al cristallo. Le loro forme, capaci di abbinarsi a ogni stile e gusto, dimostrano come, anche su un tema apparentemente limitato, il progettista sapesse esprimere l'inesauribile creatività che ha contraddistinto il suo operato.

ULT
The three paper cutters illustrated here form part of a series encompassing six models, all of them designed by Ulrich between 1930 and 1940. They are made in a wide variety of materials from silver to ebony to crystal. Their shapes, capable of combining with every style and taste, show how, even when coping with an apparently limited theme, the designer has been able to reveal the inexhaustible creativity that has always set his work apart from all others.

Guglielmo Ulrich Progettista *Designer*
Giorgio Pizzitutti – Gruppo Matteograssi
Via La Valle 61, 22066 Mariano Comense (Como)
031.74.34.69 **F** 031.74.34.81

FOTO EMILIO TREMOLADA

Oggetti per la tavola
Gli oggetti per la tavola che Follies ha presentato nel 1999 costituiscono una sorta di monografia dedicata a Ross Lovegrove, il loro autore. Caratterizzati da un sinuoso organicismo di linee, volumi e materiali, essi esprimono sensualità e raffinatezza. Lotus, in porcellana bianca, comprende il normale corredo di piatti per apparecchiare e servire, nonché il servizio da tè e caffè. Solo è invece il nome scelto per il servizio di posate in acciaio inox, composto dai consueti elementi, mentre Java identifica il servizio di bicchieri in cristallo incolore, declinato in tutte le possibili varianti. Per completare la tavola ci sono, tra l'altro, il portapane Nok, in PMMA traslucido, il posacenere Wat, in fusione di alluminio lucidato con campana in vetro Pyrex incolore, la fruttiera Pomelo, in PMMA traslucido, Pagan, macinapepe e macinasale in polietilene bianco, i vasi Myanmar, in ceramica bianca verniciati esternamente in oro o platino, Goa, insalatiera in vetro incolore, la ciotola ellittica Rangoon, in acero europeo trattato con lacca poliuretanica trasparente. L'effetto d'insieme è davvero sorprendente.

Objects for the table
The objects for the table that were presented by Follies in 1999 constitute a sort of monograph dedicated to Ross Lovegrove, their author. Characterized by sinuously organic lines, volumes and materials, they exude sensualism and refinement. Lotus, in white porcelain, embraces the standard set of plates for serving and place settings, not to speak of a tea and coffee set. Solo, on the other hand, is the name chosen for a set of flatware in stainless steel, consisting of the usual knife, fork and spoon, while Java identifies a set of glasses in colourless crystal, interpreted in as many variants as possible. Rounding out the table, among other things, are the Nok bread basket in trnaslucent PMMA, Wat ashtray, in polished aluminum casting with a bell in colourless Pyrex glass, Pomolo fruit dish, in translucent PMMA, Pagan, pepper and salt grinders in white polyethylene, the Myanmar vases in white ceramics, painted gold or platinum on the outside, Goa, a salad bowl in colourless glass and Rangoon elliptical bowl, in European maple treated with transparent polyurethane lacquer. The effect of the whole is truly striking.

Ross Lovegrove Progettista *Designer*
Driade Follies
Via Padana Inferiore 12
29012 Fossadello di Caorso (Piacenza)
0523.81.86.50 **F** 0523.82.26.28

Gli Oggetti di Fontana Arte
Sempre coerente a una concezione che propone l'abitare corredato da oggetti concepiti per aggiungere qualità estetica al vivere quotidiano, lo storico marchio Fontana Arte presenta la nuova collezione GLI OGGETTI DI FONTANA ARTE. Il raffinato libro-catalogo che la rappresenta testimonia la ricchezza e varietà tipologica dei pezzi inclusi, alcuni dei quali storici, altri di recente realizzazione.
Qui sono illustrati un vaso di Ettore Sottsass in lastre di vetro piano molate e unite con sigillanti neutri (15x15x45H cm); la serie di piatti in porcellana UMBRIA di Monique Bonadei (Ø da 19 a 31 cm); il sistema BEEF di Franco Raggi, un appendiabiti/porta salviette in alluminio anodizzato (lunghezza: da 45 a 120 cm) .

Gli Oggetti di Fontana Arte
Unfailingly coherent with a conception that is offering a dwelling ethic nurtured by objects conceived to add a dose of aesthetic quality to everyday living, the historic Fontana Arte trademark is presenting their new GLI OGGETTI DI FONTANA ARTE (Fontana Arte things). The refined book-catalogue that represents it bears stunning witness to the richness and typological variety of the pieces included, some of them historic and others recently brought into being. Illustrated here are a vase by Ettore Sottsass in sheets of flat glass, ground and held together with neutral sealants (15x15x45H cm); a set of plates in porcelain dubbed UMBRIA by Monique Bonadei (Ø from 19 to 31 cm) and the BEEF system by Franco Raggi, a clothes hooks/towel bars in anodized aluminum (length: from 45 to 120 cm).

Ettore Sottsass (Vaso) **Monique Bonadei** (Umbria)
Franco Raggi (Beef) Progettisti *Designers*
FONTANA ARTE
Alzaia Trieste 49, 20094 Corsico (Milano)
02.45.121 **F** 02.45.12.660
E-mail: info@fontanaarte.it
http://www.fontanaarte.it

Archimoon Soft
ARCHIMOON SOFT, la versione con diffusore in tessuto della serie di lampade ARCHIMOON disegnate da Philippe Starck, può essere corredata di un tavolino alto 78,5 cm e diventare un pratico complemento d'arredo. Unendo due comode funzioni, illuminazione e superficie di appoggio, ARCHIMOON SOFT diventa un elemento estremamente utile nelle più diverse situazioni domestiche.

Archimoon Soft
ARCHIMOON SOFT, the version with a diffuser in fabric from the ARCHIMOON series of lamps designed by Philippe Starck, can be accompanied by an end table measuring 78.5 cm in height and turn into a practical interior decorating complement. By combining two convenient functions – lighting and a surface to put things on – ARCHIMOON SOFT becomes an extremely useful element in the most widely differing domestic situations.

Philippe Starck Progettista *Designer*
FLOS
Via Angelo Faini 2, 25073 Bovezzo (Brescia)
030.24.381/27.12.161 **F** 030.27.11.578

Capriccio di Ugo
Come si chiama un amico per antonomasia? Forse Ugo? Ebbene, se così fosse, CAPRICCIO DI UGO è la sua poltroncina, quella che può soddisfare le sue più strane richieste. La sua particolarità sta nei braccioli: mediante un movimento di spinta in avanti, si inclinano diventando piani di appoggio, particolarmente utili quando la poltroncina viene impiegata nelle stanze di attesa. CAPRICCIO DI UGO ha la scocca del sedile-schienale in poliuretano, schiumato a freddo, con inserto metallico; il rivestimento sfoderabile è realizzato in tessuto antimacchia.

Capriccio di Ugo
What's the name of a friend who's beyond compare? It might very well be Ugo. So CAPRICCIO DI UGO (Ugo's whim) is his low-backed armchair, the one that might satisfy his most outlandish requests. What's different about it is the arms. By means of a forward pushing movement, they slant downward, becoming tops, which are especially useful when the low-backed armchair is used in waiting rooms. The shell of CAPRICCIO DI UGO's seat-back is in cold-foamed polyurethane, with a metallic inlay. The slipcover is made of an anti-stain fabric.

Matali Crasset Progettista *Designer*
MODULAR®
Via Molise 23, 40060 Osteria Grande (Bologna)
051.94.58.96 **F** 051.94.58.53
E-mail: modular@domodinamica.com

Calder
I nomi di alcuni dei maggiori artisti del XX secolo sono stati scelti per identificare i pezzi dell'ultima collezione di imbottiti disegnata da Rodolfo Dordoni per Minotti. Vi si coglie un concetto di styling che mescola forma, colori e materiali, guidato da un gusto sicuro e da un design più che attento. Tra gli elementi della collezione non potevano mancare tavolini e consolle, quali quelli della linea CALDER, qui abbinati al divano POLLOCK; hanno struttura in ferro pieno lavorato artigianalmente e piani in marmo Afyon bianco o impiallacciati in ebano.

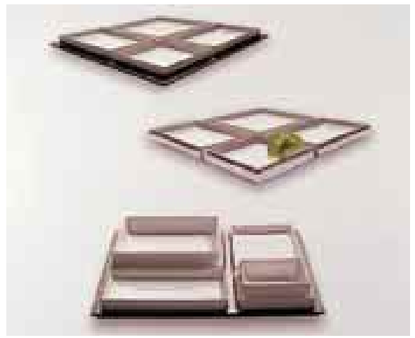
Calder
The names of several of the greatest artists of the twentieth century have been chosen to pinpoint pieces in the latest collection of upholstered items designed by Rodolfo Dordoni for Minotti. What has struck home here is a concept of styling that mixes form, colours and materials, guided by surefire taste and a more than meticulous design. There could be no lack of end tables and consoles among the elements in the collection, such as those from the CALDER line which, here combined with the POLLOCK sofa, boast a structure in hand-crafted solid iron and tops in white Afyon marble or an ebony veneer.

Rodolfo Dordoni Progettista *Designer*
MINOTTI
Via Indipendenza 152, P.O. Box 61, 20036 Meda (Mi)
0362.34.34.99 **F** 0362.34.03.19
E-mail: info@minotti.it **http:** //www.minotti.it

Nia
Quattro fotofori in biscuit di porcellana bianca (8x8x10H cm), appoggiati su una base quadrata (35x35 cm) in legno wengè: ecco NIA, una lanterna rigorosamente geometrica, disponibile anche in un modello più piccolo, sempre a base quadrata (16x16 cm) e con un solo fotoforo.

Nia
Four miner's lamps in white porcelain bisque (8x8x10H cm), rest on a square base (35x35 cm) in wengé wood. That's NIA, a rigourously geometric lantern, which is also available in a smaller model, with the same square base (16x16 cm) and only one miner's lamp.

IL MELOGRANO BLU DI ERMANNO ROCCHI
Via Decima 1/b, 35010 Massanzago (Padova)
049.93.60.262 **F** 049.93.64.056
E-mail: melograno@btech.net



Dinner set e vassoi
I vassoi e i dinner set qui illustrati – inseriti nel catalogo Spring, una delle divisioni di Sawaya & Moroni – sono costituiti da elementi in porcellana bianca progettati da Terry Dwan e da parti in legno su disegno di Paolo Moroni. L'impronta che li accomuna è di chiara ispirazione orientale, come i nomi dei vari pezzi evidenziano con immediatezza. Il set di piatti ZEN-2 è composto da un vassoio in legno aubergin, da quattro piattini piani (NO-ZEN) e da quattro piattini fondi (GO-ZEN); ZEN-3 invece è formato da un unico piatto in porcellana (OBON) che si accompagna a un vassoio in legno (WA-ZEN). I vassoi rotondi YOKO, in legno wengè o acero sbiancato, sono firmati solo da Paolo Moroni.

Dinner set and trays
The trays and dinner sets illustrated here – included in the Spring catalogue, one of the divisions of Sawaya & Moroni – are made up of elements in white porcelain designed by Terry Dwan and parts in wood on a design by Paolo Moroni. The imprint these pieces have in common is clearly of Oriental inspiration, a fact that the names of the various items throw immediately into bold relief. The ZEN-2 set of dishes consists of a tray in a dark purple wood, four flat dishes (NO-ZEN) and four small soup dishes (GO-ZEN); ZEN-3, on the other hand, comprises a single plate in porcelain (OBON), which is accompanied by a tray in wood (WA-ZEN). The YOKO round trays, in wengé wood or bleached maple, are signed only by Paolo Moroni.

Terry Dwan (Zen - Obon)
Paolo Moroni (Yoko - Wa-Zen) Progettisti *Designers*
SPRING - DIVISIONE DI SAWAYA & MORONI
Via Manzoni 11, 20121 Milano
02.86.39.52.12 **F** 02.86.46.48.31
E-mail: sawaya-moroni@apm.it

Abatino 2
Realizzato in ciliegio, ABATINO 2 è un comodino formato da due parti sovrapposte: quella superiore si può asportare e diventare un classico vassoio da letto (come illustrato nella foto). Dimensioni totali: 70x41x54H cm.

Abatino 2
Made of cherry, ABATINO 2 is a bedside table comprising a pair of overlapping parts. The upper one can be removed and turns into a classic bed tray (as illustrated in the photo). Total dimensions: 70x41x54H cm.

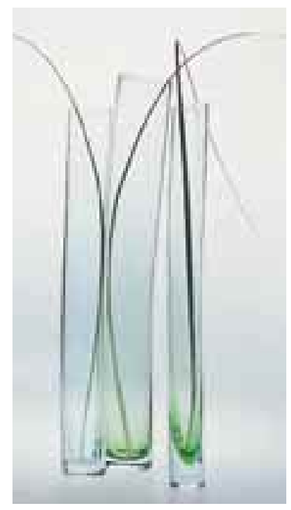
MCA & Partners Progettisti *Designers*
MALOFANCON
Via Cardinale de Lai 10, 36034 Malo (Vicenza)
0445.60.24.66 **F** 0445.58.0032
E-mail: sales@malofancon.com

Kiva
KIVA è un modulo contenitore a muro, fissato mediante un originale meccanismo che gli consente di scorrere lungo le pareti. È realizzato in alluminio anodizzato naturale, con schienale in faggio imbiancato o tinto moca. Dimensioni: 20x25x25H cm.

Kiva
KIVA, a wall case piece module, is anchored with an original mechanism that allows it to run the length of the walls. It is made of natural anodized aluminum, with a back in beechwood, either whitewashed or in a moca stain. Dimensions: 20x25x25H cm.

Gitta Gschwendtner Progettista *Designer*
Horm
Via Crocera di Corva 25, 33082 Azzano Decimo (PN)
0434.64.07.33 **F** 0434.64.07.35
E-mail: horm@horm.it **http:**//www.horm.it

Opachi - Semi - Grass
Tre progettisti e tre differenti modi di trattare il vetro di Murano.
I vasi OPACHI, disegnati da Ivan Baj, sono realizzati in vetro lavorato a mano e proposti nei toni dei grigi; l'effetto opacizzato è ottenuto passando la superficie manualmente alla mola. Collezione Arcade Home.
SEMI, i vasi progettati da Laura de Santillana (erede di una famiglia molto importante per la storia del vetro di Murano), sono soffiati e lavorati a mano; la superficie è lavorata alla mola. Edizione di 300 pezzi per Arcade Antologia.
Infine, GRASS, design Paola Navone, vasi mono fiore in vetro di Murano soffiato, proposti in tre varianti: verde acqua, verde prato e trasparente. Ogni pezzo è formato a mano e quindi sempre diverso e unico. Collezione Arcade Antologia.



Opachi - Semi - Grass
Three designers and three different ways of treating Murano glass. OPACHI (Opaque) vases, designed by Ivan Baj, are made of hand-processed glass and offered in tones of grey. An opacified effect is achieved by running the surface under an emery grinding wheel by hand. Arcade Home Collection. SEMI (seeds), vases designed by Laura de Santillana, are blown and worked by hand; the surface is processed by an emery grinding wheel. Limited number of 300 pieces for Arcade Antologia. Lastly, GRASS, designed by Paola Navone, bud vases in blown Murano glass, offered in three variants – sea green, meadow green and transparent. Every piece is shaped by hand, hence is always different and the only one of its kind. Arcade Antologia Collection.

Ivan Baj (Opachi) **Laura de Santillana** (Semi)
Paola Navone (Grass) Progettisti *Designers*
ARCADE
Museum Shop: Via Goethe 2, 39100 Bolzano
0471.97.75.13 **F** 0471.97.75.92

Primaire
Presentata in anteprima a Parigi lo scorso settembre presso la Galleria Clara Scremini, PRIMAIRE è una collezione di opere in vetro realizzate a mano dai maestri vetrai della Venini su disegno di Emmanuel Babled, francese di nascita, milanese di adozione, muranese per vocazione. I risultati del suo lavoro con il vetro dimostrano infatti che il giovane progettista (1967) ha fatto proprie le parole del più longevo e importante maestro vetraio muranese: "Il vetro non deve essere soggetto a costrizioni. Gli artisti che creano oggetti in vetro debbono capire la natura e le leggi che lo governano quando si trova allo stato incandescente, arrendersi e conformarsi a esse per ottenere ciò che vogliono". Sfruttando e governando l'imprevedibilità del vetro con l'aiuto di abili maestri, Babled ha creato oggetti fluidi, arrotondati, non necessariamente gradevoli, le cui superfici si sviluppano senza soluzione di continuità e con variazioni cromatiche articolate lungo le linee delle forme. La collezione comprende 16 pezzi, alcuni unici altri a tiratura limitata.

Primaire
Presented at a preview in Paris this past September at the Clara Scremini Gallery, PRIMAIRE is a collection of works in glass, made by hand by Venini's master glazers on a design by Emmanuel Babled, who is French by birth, Milanese by adoption and Muranese by vocation. The results of his work with glass show, as a matter of fact, that the young designer (1967) has made his own the words of the longest-lived and most important Murano glazer: "Glass should not be subjected to constrictions. Artists who create objects in glass should understand the nature of the material and the laws that govern it, when it is in the incandescent state, give themselves up to them and comply with them in order to get what they want". Exploiting and governing the unpredictability of glass with the help of clever teachers, Babled has created fluid, rounded objects, whose seamless surfaces are highlighted by figures in various tones that etch the contours of these items into the surrounding space. The collection encompasses 16 pieces, some of which are one-of-a-kind items. Others are issued in a limited series of numbered pieces.

Emmanuel Babled Progettista *Designer*
VENINI
Fondamenta Vetrai 50, 30141 Murano - Venezia
041.73.99.55 **F** 041.73.93.69
E-mail: venini@venini.it **http:** //www.venini.it

Windows
Il leitmotiv della serie WINDOWS, specchi sagomati con taglio a getto d'acqua, risiede nelle linee nette e nelle forme geometriche, tali da far sì che gli specchi possano essere appesi sia in orizzontale sia in verticale (sono già dotati di doppi attacchi). I brodi, decorati, laccati o satinati in vari colori, 'incorniciano' la superficie a specchio vera e propria. Sono disponibili nelle misure: 80x80 - 90x65 - 170x70 e 170x75 (ovale) cm.

Windows
The leitmotiv of the WINDOWS series of mirrors, which were shaped with a laser cut, lies in clean-cut lines and geometric forms, which make it possible for the mirrors to be hung on either the horizontal or the vertical (they come equipped with dual connections). Their borders, which are decorated, lacquered or silked in various tones, 'frame' the surface of the mirror. They are available in the following sizes: 80x80 - 90x65 - 170x70 and 170x75 (oval) cm.

Prospero Rasulo Progettista *Designer*
GLAS
Sede: via Rivolta 6, 20050 Macherio (MI)
039.20.10.251 **F** 039.20.10.595
Show-room: via Cusani 6, 20121 Milano
F 02.87.75.571

Gastone - Greta
La lavorazione a canne sovrapposte sommerse costituisce la caratteristica più saliente dei vasi GASTONE e GRETA, realizzati in vetro di Murano. GASTONE è rosso a canne grigie, GRETA giallo con canne bianche. Entrambi appartengono alla serie AFRO.

Gastone - Greta
Workmanship featuring submerged overlapping pipes constitutes the most salient characteristic of Yalos's GASTONE and GRETA vases, made of Murano glass. GASTONE is red with grey pipes, while GRETA is yellow with white pipes. Both belong to the AFRO series.

Giorgio Cugliari Progettista *Designer*
YALOS BY EFFETRE INTERNATIONAL
Fondamenta D. Manin 5/A, 30141 Murano (Ve)
041.73.93.18 **F** 041.73.64.54

Olo
Adrenalina è una realtà imprenditoriale giovane e dinamica che nasce da esperienze industriali non improvvisate e di spessore. Produce imbottiti per il contract, ma con forme e materiali idonei anche agli spazi domestici. Il divano OLO (sono disponibili anche la poltrona e due pouf), con il suo particolarissimo schienale e l'altrettanto ironico sedile, è solo un esempio tratto da una collezione ricca di forme e tipologie. Rivestimento in finta pelle (sky) bianca (o in altri colori).

Olo
Adrenalina is a young and dynamic entrepreneurial reality that was born of solid industrial experience with nothing hit-or-miss about it. It produces upholstered items for the contract sector, but with shapes and materials that make them ideal for domestic spaces as well. The OLO sofa , with its idiosyncratic back and equally amusing seat, is but one example taken from a collection rich in forms and typologies. Covering in white fake leather (or other colours).

Studio d'Architettura Simone Micheli
Progettista *Designer*
ADRENALINA®
P.O. Box 99, 47841 Cattolica (Rimini)
0721.20.83.72 **F** 0721.20.99.23
E-mail: adrenalina@adrenalina.it

Spirit
Per apprezzare e comprendere appieno le qualità degli oggetti disegnati da Platt & Young è necessario guardarli almeno due volte; le loro forme infatti stimolano la fantasia e inducono alle più svariate interpretazioni. Non fanno eccezione gli oggetti da regalo qui illustrati: essi appartengono alla collezione SPIRIT, comprendente vasi, piatti, ciotole e posacenere in porcellana bianca (alcuni anche in porcellana nera), ispirati a forme organiche interpretate con grande originalità.

Spirit
To be able to fully appreciate and understand the quality of objects designed by Platt & Young, it is necessary to have a good look at them at least twice. Their shapes stimulate, in fact, the fantasy of the observer to the point where he may conjure up any number of interpretations. No exception are the gift items illustrated here, all of which are members of the SPIRIT collection, embracing vases, plates, bowls and ashtrays in white porcelain, inspired by organic forms interpreted with great originality.

Platt & Young Progettisti *Designers*
ROSENTHAL STUDIO-LINIE ROSENTHAL AG
Wittelsbacherstraße 43, D-95100 Selb (Germania)
IN ITALIA: ROSENTHAL ITALIA
Via Raffaele Rubattino 4, 20134 Milano
02.21.52.241 **F** 02.21.53.182

Riflessi in laguna
Realizzati in Cristallo di Murano in pasta, i vasi RIFLESSI IN LAGUNA hanno sezione esagonale irregolare e sono soffiati a bocca con sovrapposizione di tre strati di colore. Firmati, datati e numerati, sono proposti in due misure: vaso grande (Ø 210 mm; H 430 mm) e vaso piccolo (Ø 185 mm, H 330 mm).

Riflessi in laguna
Made of Murano Crystal in paste, RIFLESSI IN LAGUNA (reflections in the lagoon) have an uneven hexagonal cross-section and are blown by mouth to produce an overlap of three layers of colour. Signed, dated and numbered, they are being offered in two sizes – big vase (Ø 210 mm; H 430 mm) and small vase (Ø 185 mm, H 330 mm).

Carlo Moretti Progettista *Designer*
CARLO MORETTI
Fondamenta Manin 3, 30141 Murano (Venezia)
041.73.65.88 **F** 041.73.62.82

Miró
Nelle sue fornaci di Murano, la società La Murrina® produce lampadari, formelle e oggetti in vetro che per tipologia e lavorazione si ispirano alla più schietta tradizione muranese. Tra le novità della collezione autunno/inverno 2000 figurano alcuni oggetti dai colori autunnali, altri più vivaci, come i vasi MIRÓ qui illustrati. Sono realizzati in vetro soffiato e lavorato a mano, in fusione di filigrane e piattine colorate a mano libera.

Miró
In its Murano kilns, the La Murrina® company produces chandeliers, tiles and objects in glass, whose typology and workmanship are inspired by the purest, most unadulterated Murano tradition. Prominent among the novelties in fall/winter 2000 collections are several objects glowing with fall colours and others that are even more vibrant, such as the MIRÓ vases shown here. They're made of hand-worked blown glass, filigree casting and free-hand coloured strips.

LA MURRINA®
Via Isonzo 11, 22078 Turate (Como)
02.96.75.01.17 **F** 02.96.75.00.81
E-mail: lamurrina@interbusiness.it
http://www.lamurrina.com

Paper
Un foglio di materiale plastico e una struttura in alluminio ed ecco nascere PAPER, un portariviste semplice e funzionale. Singolare il montaggio: la lastra in policarbonato assume la sua posizione curva nel momento in cui viene incastrata nella struttura metallica, la quale provvede a mantenerla in tensione.

Paper
A sheet of plastic material and a structure in aluminum have given birth to PAPER, a simple but highly functional magazine rack. Its assembly is intriguing. A slab in polycarbonate assumes a curved position at the moment when it is embedded in the metal structure, which provides for keeping it in a state of tension.

C. Ballabio - A. Elli Progettisti *Designers*
O&CO
Via Montesolaro 27, 22063 Cantù (Como)
031.71.48.92 **F** 031.71.19.96

Nemo
La serie NEMO comprende tavoli, panche, librerie e il tavolino qui illustrato. Realizzato in alluminio anodizzato e legno con costruzione a sandwich, disponibile in tre versioni (alluminio/wengè, alluminio/ciliegio e alluminio/acero), è dotato di vassoio incorporato.

Nemo
The NEMO series encompasses tables, benches, bookcases and the coffee table illustrated here. Made of anodized aluminum and wood with a sandwich construction, the latter comes in three versions (aluminum/wengé, aluminum/cherry and aluminum/maple) and is equipped with a built-in tray.

Giorgio Cugliari Progettista *Designer*
STUDIOLINE
Via Torricelli 16, 31020 Fontane di Villorba (TV)
0422.60.80.44 **F** 0422.60.81.66

Hydra
Che sia nero, blu o trasparente, si tratta sempre di filo in PVC. La sedia HYDRA è infatti costituita da una struttura metallica in tubo di acciaio (diametro 25 e 30 mm) e da una scocca cromata o verniciata rivestita in filo di PVC. La calibrata flessibilità del rivestimento assicura una seduta confortevole, mentre le modalità di posa e la natura stessa dei materiali impiegati garantiscono resistenza e igienicità. Dimensioni: 50x65x80H cm.

Hydra
Whether it be black, blue or transparent, the material we're dealing with is invariably a wire in PVC. The HYDRA chair is, in fact, made up of a metal structure in steel tubing (diameter: 25 and 30 mm) and a chromium-plated or painted shell clad with PVC wire. The balanced flexibility of the cladding guarantees comfortable seating, while the procedures used for applying materials to the item, as well as their very nature, guarantee hang-tough resistance and spotless hygiene. Dimensions: 50x65x80H cm.

Roberto Semprini Progettista *Designer*
SINTESI 2
Zona Industriale Cosa, 33097 Spilimbergo (PN)
0427.31.39 **F** 0427.40.077

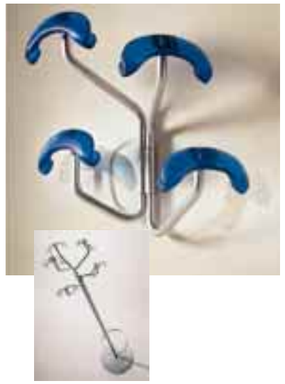
Reggimensola MS01220
Disegnato da Paolo Nava, il reggimensola MS01220 si caratterizza per un'elevata capacità di carico che permette l'impiego di mensole in legno anche di forte spessore e in grado di portare pesi notevoli. È realizzato in metallo pressofuso e disponibile in varie finiture: dall'argento opaco a finiture galvaniche cromo lucido, nichel satinato lucido, nichel 'D' e dorato. Una vite in acciaio regola l'inclinazione del reggimensola, per far fronte a eventuali irregolarità della parete.

MS01220 shelf support
Designed by Paolo Nava, the MS01220 shelf support is characterized by a marked loading capacity, which allows the use of very thick shelves, capable of standing up under heavy weights. Made of a die-cast metal, it comes in various finishes, from dull silver to glossy chromium galvanic finishes, glossy silked nickel, "D" nickel and gilded nickel. A screw in steel adjusts the angle of inclination of the shelf support, to deal with any unevennesses in the wall.

Paolo Nava Progettista *Designer*
CONFALONIERI
Via Prealpi 11, 20034 Giussano (Milano)
0362.35.351 **F** 0362.85.16.56
E-mail: info@confalonieri.it

Appio
L'appendiabiti APPIO prende il nome dal termine latino *Apium*, ossia albero delle api. E a quest'ultimo si ispira anche per il disegno che ricorda un albero a ombrello. Disponibile nelle versioni a colonna e a parete, APPIO presenta bracci girevoli in acciaio. L'elemento terminale, che consente tre possibilità di aggancio degli abiti, è in policarbonato trasparente stampato a iniezione nei colori trasparente, acquamarina, blu, arancio. La struttura è in alluminio estruso e nella versione a colonna prevede un kit portaombrelli con vaschetta da posizionare sulla base grazie a un sistema magnetico.

Appio
The APPIO clothes tree gets its name from the Latin term Apium*, which means bee tree. The latter, in turn, provided the inspiration for a design that makes one think of an umbrella tree. Available in both column and wall versions, APPIO features revolving arms in steel. The terminal element, which gives the user three options for hanging up his clothes, is in transparent polycarbonate, injection-moulded in transparent, aquamarine, blue and orange tones. The structure is in an aluminum extrusion and, in the column model, provides an umbrella stand kit with a small basin or tray, positioned on the base thanks to a magnetic system.*



Design Sigla Progettisti *Designers*
DESALTO
Via per Montesolaro - C.P. 94, 22063 Cantù (Como)
031.70.04.81 F 031.70.01.12
http:// www.oma.it/desalto

Flic Floc
Il carrello portavivande FLIC FLOC di Giorgio Cugliari è lo sviluppo di un progetto avviato nel 1998. L'idea di partenza, con la quale il designer aveva disegnato il vassoio FLIC in polipropilene, era di realizzare un oggetto dalle forme organiche, piacevole da usare e da toccare. L'aggiunta di un telaio (in metallo verniciato) che permettesse di utilizzare due vassoi contemporaneamente, ha dato vita in seguito al carrello qui illustrato. Un oggetto da usare tutti i giorni, una soluzione economica caratterizzata da un aspetto amichevole.
Dimensioni: 71x38x86H cm. Colori: giallo, grigio, blu e bianco.

Flic Floc
The FLIC FLOC food trolley by Giorgio Cugliari is the outgrowth of a project launched in 1998. The basic idea, which was the point of departure for the designer's creation of his FLIC tray in polypropylene, was to turn out an object with organic forms that would be pleasing to use and even pleasanter to touch. The addition of a frame (in varnished metal), which would allow the user to handle two trays at the same time, then gave birth to the trolley illustrated here. An item to be used every day, it's a money-saving solution characterized by a user-friendly look. Dimensions: 71x38x86H cm. Colours: yellow, grey, blue and white.

Giorgio Cugliari Progettista *Designer*
KNI - DISTRIBUITO DA TIME 2000
Via per Alzate 7, 23063 Cantù (Como)
031.78.08.51 **F** 031. 71.39.35

By Pervaso
Per disporre ordinatamente le piccole piante di casa possono dimostrarsi estremamente utili dei supporti come quello qui illustrato. BY PERVASO disegnato da Pepe Tanzi è un sostegno che permette di posizionare i vasi a differenti altezze. La sua struttura è in acciaio ed è corredata da portavasi in cotto. Dimensioni: Ø 43x51/91/121H cm.

By Pervaso
To keep small house plants arranged in an orderly manner, supports like the one in the illustration have proved to be extremely useful. BY PERVASO, designed by Pepe Tanzi, is a support that allows the user to place vases at different heights. Its structure is in steel and is fitted out with vase holders in fired brick. Dimensions: Ø 43x51/91/121H cm.

Pepe Tanzi Progettista *Designer*
ALBUM
Via Mosè Bianchi 14, 20052 Monza (Milano)
039.38.97.45 **F** 039.38.98.45

SilverCities - ES 94/99
Culinaria e geografia in un rapporto davvero inconsueto. Ovvero, gustare un pranzo e allo stesso tempo avere sotto gli occhi le piantine geografiche di inizio Novecento di numerose città del mondo. Accade nel caso di SILVERCITIES, il nuovo decoro ideato dal famoso architetto statunitense Philip Johnson per la collezione POI TI SPIEGO... . Si tratta di un set di piatti composto da nove pezzi, su ciascuno dei quali è rappresentata una città: Parigi sul sottopiatto (30,5 cm), Bruxelles e Milano sui piatti da 27 e 21 cm, Genova sul piatto fondo (25 cm), Firenze sulla boule, Dublino sulla tazza da cappuccino o da tè e Marsiglia sul piattino, Venezia sulla tazzina da caffè e New York sul piattino.
Della stessa collezione fanno parte le sei tazzine da espresso ES 94/99 con decoro di Ettore Sottsass. Decoro che Francesco Illy ha definito come "un linguaggio pittorico molto giapponese, una forma espressiva molto poetica", in linea quindi con l'idea che sta alla base dei prodotti Francis Francis! di far scaturire emozioni positive in chi li incontra.

SilverCities - ES 94/99
The culinary arts and geography in a truly unusual relationship. In other words, enjoying a meal while feasting your eyes on geographical maps of numerous cities throughout the world, as they were at the beginning of the twentieth century. It's what you get with SILVERCITIES, the new interior decor ideated by the famous United States architect, Philip Johnson, for the I'LL EXPLAIN IT TO YOU LATER... collection. We're talking about a set of dishes consisting of nine pieces, on each of which is depicted a city – Paris on the place-setting plate (30.5 cm), Brussels and Milan on plates measuring 27 and 21 cm, Genoa on a soup plate (25 cm), Florence on a bowl, Dublin on a cappuccino or tea cup with Marseilles on the saucer, Venice on a coffee cup and New York on its relative saucer.
Part of the same collection are six expresso cups dubbed ES94/99 with decorations by Ettore Sottsass. It's a type of decoration defined by Francesco Illy as "a pictorial language with a very Japanese flavour, a highly poetic expressive form", in line therefore with the idea that underlies Francis Francis! products, which is to trigger positive emotions in everyone who looks at them.

Philip Johnson (SilverCities) **Ettore Sottsass** (ES 94/99)
Progettisti *Designers*
FRANCIS FRANCIS! TRADING
(Fanes AG) Grepperstrasse 23
CH-6403 Küssnacht am Rigi (Svizzera)
+41-41 - 85.44.141 **F** +41-41 - 85.44.144

DISTRIBUITO IN ITALIA DA VICEVERSA
Via dello Stelli 3, 50012 Vallina - Bagno a Ripoli (FI)
055.69.63.92 **F** 055.69.64.43
http:// www.francisfrancis.com

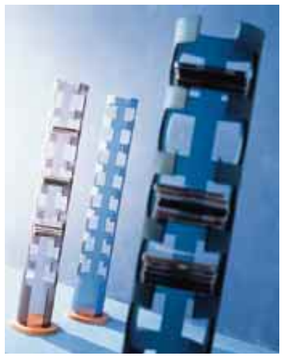
Please love me
Le numerose collezioni che costituiscono il catalogo Slamp® sono frutto di collaborazioni con architetti, artisti e designer internazionali. In questo caso Riccardo Dalisi ha disegnato PLEASE LOVE ME, un lampadario estremamente poetico che va ad arricchire la linea GALAXY. Realizzato in Opalflex®, il caratteristico materiale di tutta la produzione Slamp®, è disponibile in più varianti di colore (arancio, verde, giallo e blu) e in più soggetti: si può scegliere, infatti, tra delfini, elefanti, orsetti e cuoricini.

Please love me
The numerous collections that throng the Slamp® catalogue are the fruit of collaboration with international architects, artists and designers. In the latter case, Riccardo Dalisi designed PLEASE LOVE ME, a quintessentially poetic chandelier whose addition to the GALAXY line has enriched it immeasurably. Made of Opalflex®, the material that characterizes Slamp®'s entire output, it comes in several chromatic variants (orange, green, yellow and blue) and items (dolphins, elephants, teddy bears and tiny hearts).

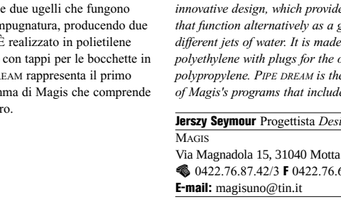
Riccardo Dalisi Progettista *Designer*
SLAMP® - IS A TRADE MARK OF SAMUEL PARKER
Via Bolivia 16, 00040 Pomezia (Roma)
06.91.62.391 **F** 06.91?62.39.33
E-mail: slamp@mclink.it **http:** //www.slamp.it

La torre dei CD
La caratteristica della funzionalità si accompagna a doti di leggerezza, ma anche di rigidità ed eccezionale robustezza, per LA TORRE DEI CD disegnata da Camillo Baldeschi. Ottenuta da una lastra satinata di metacrilato, la cui lavorazione è eseguita a mano e con taglio laser, la torre è alta 120 cm per un diametro di 24 cm e può contenere fino a 56 compact disc. I colori disponibili sono il verde, il grigio e il blu. La base è in legno tinto pero (Ø 28 cm).

A tower of CDs
As if functional prowess were not enough, LA TORRE DEI CD (a tower of cds), designed by Camillo Baldeschi, is also distinguished for its prime assets of lightness, rigidity and exceptional sturdiness. Gotten from a silked sheet of metacrylate, whose processing is carried out by hand and with a laser cut, the tower is 120 cm tall, has a diameter of 24 cm and can hold up to 56 compact disks. Available colours are green, grey and blue. The base is in wood with a pearwood stain (Ø 28 cm).



Camillo Baldeschi Progettista *Designer*
REDE GUZZINI
Via Le Grazie 31, 62019 Recanati (Macerata)
071.75.73.484 **F** 071.75.74.246



Pipe dream
PIPE DREAM è un annaffiatoio per le piante di casa caratterizzato da un aspetto ludico e dal disegno innovativo che prevede due ugelli che fungono alternativamente da impugnatura, producendo due diversi getti d'acqua. È realizzato in polietilene stampato a soffiaggio con tappi per le bocchette in polipropilene. PIPE DREAM rappresenta il primo oggetto di un programma di Magis che comprende anche attrezzi da lavoro.

Pipe dream
PIPE DREAM, a watering can for house plants, charms the onlooker with its playful appearance and innovative design, which provides a pair of nozzles that function alternatively as a grip, producing two different jets of water. It is made of blow-moulded polyethylene with plugs for the outlets in polypropylene. PIPE DREAM is the first object in one of Magis's programs that includes work tools.

Jerszy Seymour Progettista *Designer*
MAGIS
Via Magnadola 15, 31040 Motta di Livenza (Treviso)
0422.76.87.42/3 **F** 0422.76.63.95
E-mail: magisuno@tin.it

Attila - Napoleon - Saint Esprit
"Con uno gnomo verso il nuovo millennio". Questo lo slogan che sostanzia l'idea per la serie di sedute-sgabello scaturita dalla creatività di Starck in collaborazione con Kartell. In piena antitesi con le recenti tendenze del design minimalista, i tre gnomi sono un complemento d'arredo che si ispira a uno stile neo-gotico e neo-barocco. Gli GNOMES, intesi anche come un eventuale portafortuna da regalare, sono stati utilizzati da Starck per arredare il nuovo hotel londinese St. Martin's Lane. La hall dell'albergo, disegnata come una piazza cittadina, è 'popolata' da ben 250 esemplari.

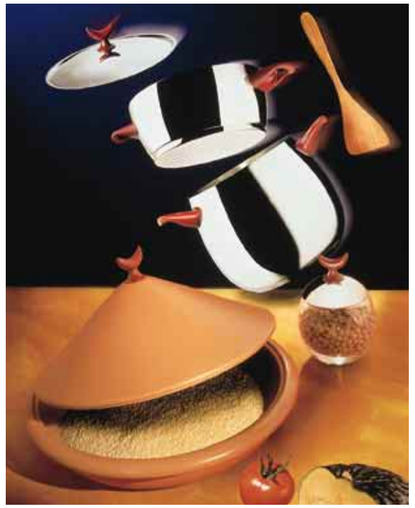
Attila - Napoleon - Saint Esprit
"Striding into the new millennium, arm in arm with a gnome". This is the slogan behind a series of stool-seating solutions triggered by Starck's creativity in collaboration with Kartell. In stark contrast with recent trends in minimalist design, the three gnomes are an interior decorating complement that was inspired by a neo-Gothic and neo-Baroque style. GNOMES, interpreted as a lucky piece that makes a highly original gift, were used by Starck to furnish the new St. Martin's Lane Hotel in London. The hall of the hotel, designed like a city square, is populated with all of 250 exemplars.

Philippe Starck Progettista *Designer*
KARTELL
Via Delle Industrie 1, 20082 Noviglio (Milano)
02.90.01.21 **F** 02.90.53.316
E-mail: kartell@kartell.it

Vis-à-Vis: Selden
Il marchio Ritzenhoff è divenuto ormai sinonimo di design del vetro. In particolare del vetro utilizzato per realizzare bicchieri e tazze che ripropongono classiche forme archetipe, ma che stabiliscono il loro punto di forza nel decoro.
La serie di collezioni nate da un'idea di Sieger Design in stretta collaborazione con Ritzenhoff – distribuito in Italia da Viceversa – ha già ricevuto molti riconoscimenti. A partire da MILK, la linea di bicchieri per il latte (forse la più conosciuta), designer e architetti da tutto il mondo hanno contribuito ad arricchire le collezioni di bicchieri per birra, vino, champagne, superalcolici e tè. Alle quali si affiancano quelle per generi totalmente diversi: posacenere, foulard in seta e vasi per fiori. A quest'ultima linea appartiene SELDEN (qui illustrato) che prende il nome dal designer che l'ha disegnato, Roger Selden. La collezione di vasi si chiama VIS-À-VIS e trae ispirazione dalla serie di *Teste composte* del pittore Arcimboldo. Con spirito giocoso, quindi, si lascia all'utente la scelta del mazzo di fiori più adatto per 'adornare' la testa del vaso.

Vis-à-Vis: Selden
The Ritzenhoff trademark has become a synonym for glass design by now. Particularly for the type of glass that's used to create drinking glasses and cups, which reoffer archetypical classic shapes. The strong point of these items, however, is their decoration. The series of collections, which were fathered by an idea that occurred to Sieger Design in close collaboration with Ritzenhoff – distributed in Italy by Viceversa – have received many awards. Starting with MILK, a line of drinking glasses for milk (perhaps the best-known), designers and architects from all over the world have constantly contributed to enriching the company's collections of glasses for imbibing beer, wine, champagne, hard liquors and tea. To which have been added items for totally different kinds of goods – ashtrays, silk scarves and vases for flowers. A member of the latter line is SELDEN, which gets its name from the designer who created it, Roger Selden. The collection of vases is called VIS-À-VIS and drew inspiration from a series dubbed Teste composte *by Arcimboldo. In a spirit of playfulness, therefore, it is left up to the user to choose the bunch of flowers best suited to 'adorning' the head of the vase.*

Roger Selden Progettista *Designer*
RITZENHOFF
DISTRIBUITO IN ITALIA DA VICEVERSA
Via dello Stelli 3, 50012 Vallina - Bagno a Ripoli (FI)
055.69.63.92 **F** 055.69.64.43



Couscoussière - Gsâa - Vasetto per salse
Nel ricco catalogo Alessi entrano a far parte utensili che si rifanno ad altre culture, in questo caso a modi diversi di intendere la tradizione culinaria. Il progetto COUSCOUSSIÈRE del designer Abdi Abdelkader testimonia di questo interesse per una consuetudine gastronomica differente dalla nostra, ma geograficamente vicina. Il set per couscous (in arabo "t'aam") di Alessi – prima azienda di industrial design ad affrontare questo tema – è un insieme di vari elementi nei quali si è voluto combinare con cura materiali e stili dell'arte culinaria orientale e occidentale. I tre pezzi per la cottura (pentola da 5 l con fondo termodiffusore per intingoli e stufati, cestello da 3 l per la cottura al vapore del couscous, e coperchio) sono in acciaio inossidabile e corredati da una paletta in ciliegio appositamente sagomata. A cottura ultimata, il tutto viene servito nel grande piatto di terracotta con coperchio GSÂA (Ø 40 cm), d'ispirazione formale magrebina. Completa il set un vasetto in vetro per le salse. Pomelli e manici del set richiamano il simbolo arabo della mezzaluna.

Couscoussière - Gsâa - Glass jar for sauces
The Alessi catalogue is being made even richer by the addition of utensils that have come from different culinary traditions.
The COUSCOUSSIÈRE project by designer Abdi Abdelkader bears clear witness to an interest in gastronomical customs that differ from ours, but are close to us geographically speaking. Alessi's set for couscous ("t'aam" in Arabic) – Alessi being the first industrial-design company to take on this theme – is a complex of various elements in which the goal has been to carefully combine materials and styles of the culinary art, both Eastern and Western. The three pieces for cooking (a 5-liter pot with a heat-diffusing bottom for stews and gravies, a 3-liter basket for steam-cooking couscous, and a lid) are in stainless steel and come equipped with a specially shaped spade in cherry. When the food is cooked, the whole is served in a large terra cotta plate with a lid called GSÂA (Ø 40 cm), whose form drew on the African region of Magreb for inspiration. Completing the set is a glass jar for sauces. Knobs and handles of the set bring the Arab half-moon symbol to mind.

Abdi Abdelkader Progettista *Designer*
ALESSI
Via Privata Alessi 6, 28023 Crusinallo (Verbania)
0323.86.86.11 **F** 0323.64.16.05
E-mail: pub@alessi.it **http:** //www.alessi.it

Reading, Cooking, Waiting
Nella collezione TAFFETÀ ci sono molti oggetti ironici (sedie con la coda, sgabelli di pelliccia…) che tuttavia non mancano di praticità, come i pouf READING, COOKING, WAITING. Muniti di capienti tasche, i pouf (43x43x53H cm) possono essere utilizzati sia come sedili sia come tavolini. Sono venduti in un kit di montaggio formato da: rivestimento esterno sfoderabile e lavabile in cotone (oppure in tessuto gommoso, pelle o peluche), base in MDF montata su route autobloccanti, struttura interna in cartone multistrato e gomma piuma. Il kit è contenuto in una cartella riutilizzabile come portadisegni.

Reading, Cooking, Waiting
In the TAFFETÀ collection are many amusing objects (chairs with a tail, stools made of fur...), whose ludic aspect in no way detracts from their practicalness. Such as the READING, COOKING, WAITING ottomans. Equipped with roomy pockets, the ottomans (43x43x53H cm) can be used as either chairs or end tables. They are sold in an assembly kit consisting of a washable slipcover in cotton (or a rubberized fabric, leather or plush), with a base in MDF mounted on self-locking wheels, and an inner structure in multi-layered cardboard and foam rubber. The kit comes in a briefcase that can be used again as a drawing case.

G. Cortinovis Progettista *Designer*
TAFFETÀ DI G. CORTINOVIS
Largo delle Grazie 7, 33100 Udine
0432.22.91.26 **F** 0432.29.60.35
E-mail: tafeta@tin.it

Girotondo
Labò è un laboratorio artigianale specializzato nella creazione e decorazione di complementi di arredo. La titolare, Stefania Nava, ama i materiali naturali e di recupero (piastrelle rotte, pietre grezze, ferro battuto, ciottoli di fiume, scarti di lavorazioni di metalli e vetri…), con i quali inventa oggetti ricchi di personalità. GIROTONDO, qui illustrato, è uno specchio realizzato con la tecnica del mosaico, montato su supporto di legno e metallo trattato con vernice micacea. Oltre ai complementi di arredo, nel laboratorio si realizzano rivestimenti in mosaico per interni ed esterni.

Girotondo
Labò, an artisans' workshop, specializes in the creation and decoration of furnishing complements. The owner, Stefania Nava, adores natural and salvaged materials (broken tiles, unfinished stones, wrought iron, river pebbles, processing rejects from metals and glass...), which she uses to invent items that are rich in personality. GIROTONDO (ring-around-the-rosy), shown here, is a mirror made with the mosaic technique, mounted on a wooden and metal support treated with micaceous paint. Executed in addition to decor complements in the workshop are facings in mosaic for interiors and exteriors.

Stefania Nava Progettista *Designer*
LABÒ – MOSAICI E DECORAZIONI
Via Canonica 79, 20154 Milano
0339.62.77.520

s/m/l/white
Invece del manico due incavi che favoriscono la presa: è questa la caratteristica saliente delle tazze S/M/L/WHITE ovvero "s-presso", "m-acchiato", "l-atte" (c'è anche "xl-chocolata"), in porcellana bianca. A riprova che la cultura dell'espresso, del cappuccino e dei loro derivati non solo si esprime ovunque in italiano, ma ha bisogno di oggetti pensati *ad hoc*. Le tazze sono prodotte dalla manifattura Flügel di Selb, la patria della porcellana tedesca.

s/m/l/white
A pair of slots in place of a handle allow the user to get a grip on the item. This is the distinguishing characteristic of S/M/L/WHITE or "s-presso", "m-acchiato" (coffee with a dash of milk), "l-atte" (milk) (there is also "xl-chocolata"), in white porcelain. Which goes to show that the culture of 'espresso' and its derivatives not only is expressed in Italian, wherever you go, but also needs objects created for the purpose. The cups are produced by Flügel in Selb.

Stephan Schmidt Progettista *Designer*
NOAH® DESIGN – NEUMEISTER & MEYER
Holsteinische Str. 39/Ausgang 8, D-12161 Berlin (D)
+49-30 - 21.32.205 **F** +49-30 - 21.39.866
E-mail: noahdesign@compuserve.com

Tray
Rotondo, disponibile in due misure (Ø 30 cm e Ø 40 cm), adatto ai più svariati usi, TRAY è un prodotto che con le sue semplici linee riassume il miglior design scandinavo. Il vassoio più piccolo è adatto a servire la colazione per una persona o drink e snack, mentre quello più grande, dotato di manici, si presta a servire più persone. I vassoi sono realizzati in faggio e laminato, nei colori blu, bianco e grigio.

Tray
Round, available in two sizes (Ø 30 cm and Ø 40 cm) and suitable for the most widely varying uses, TRAY is a product whose simple lines epitomize the best in Scandinavian design. The smaller tray is eminently suited to serving drinks and snacks or breakfast for one person, while the larger one, which sports a pair of handles, lends itself to serving several people. The trays are made of birchwood and laminate, in blue, white and grey.

Ann-Carin Wiktorsson – Lovisa Wattman
Progettiste *Designers*
BODANOVA – HÖGANÄS KERAMIK AB
Box 23, SE-26321 Höganäs (Svezia)
+46-42 - 36.11.00 **F** +46-42 - 34.98.23
http: //www.bodanova.com

Letto sportivo
I letti Hüsler Nest, nati in Svizzera oltre dieci anni fa, hanno aperto la strada a una nuova concezione del dormire, privilegiando gli aspetti ortopedici ed ergonomici del sostegno e l'uso di materiali naturali, privi di parti metalliche, collanti, trattamenti chimici. Gli stessi concetti informano il LETTO SPORTIVO (70x190 cm), qui illustrato, ideale per palestra, barca o come letto per un ospite improvviso. Il molleggio è costituito da trimelle di legno, il materasso è in puro lattice (spessore 3 cm), il coprimaterasso è in puro cotone. Il tutto si ripone in una sacca (Ø 50 cm) con tracolla. Peso totale: 7 kg.

Letto sportivo
Hüsler Nest beds, born in Switzerland more than ten years ago, have opened the door to a new conception of sleeping, which gives priority to the orthopaedic and ergonomic aspects of the support and use of natural materials, which are free of metal parts, glues and chemical treatments. The concepts underlie LETTO SPORTIVO (sporty bed) (70x190 cm), illustrated here, ideal for gym, boat or as a bed for an unexpected guest. Springs comprise wooden staves, the mattress is in pure latex (3 cm thick), and the mattress cover is in pure cotton. It all fits into a tote bag (Ø 50 cm) with a shoulder strap. Total weight: 7 kg.

HÜSLER NEST
DISTRIBUITO IN ITALIA DA: NATURGUT
Via Rio Vallarsa 16, 39050 Laives (Bolzano)
0471.95.56.67 **F** 0471.95.57.02

Collezione Tele e Tele
L'azienda Tele e Tele opera nel settore dell'arredamento attraverso punti vendita diretti in franchising e corner (all'interno di negozi esistenti), concepiti in modo innovativo (per quanto concerne la formula di vendita, la strutturazione dei negozi e i servizi offerti) e incentrati su prodotti tessili con un ottimo rapporto qualità/prezzo. La collezione TELE E TELE comprende tessuti, passamaneria, imbottiti e complementi d'arredo di gusto contemporaneo, con piacevoli richiami etnici.

Tele e Tele collection
The Tele e Tele Company is active in the interior decorating sector through points of sale, either direct or in franchising, and corners on the inside of existing stores, conceived in an innovative way (as far as the selling formula, structuring of stores and services offered are concerned) and centered around textile products with an optimal quality/price ratio. The TELE AND TELE collection includes fabrics, trimmings, upholstered pieces and furnishing complements in a contemporary style, with appealing ethnical allusions.

Francesca Clerici di Cavenago – Cristina Gianassi
Progettiste *Designers*
T&T TELE E TELE
LA MIRABELLA DI FRANCESCA CLERICI
Via Vittorio Emanuele 32, 50041 Calenzano (Firenze)
055.88.77.248 **F** 055.88.39.712
E-mail: teletele@tin.it

MNGE: Mirox New Generation Ecological
Senza rame né piombo, resistente alle aggressioni esterne (naturali o chimiche), di lunga durata e con un tasso di riflessione luminosa del 92%: sono queste le caratteristiche salienti di MNGE (Mirox New Generation Ecological), uno specchio più volte premiato per la sua natura rispettosa dell'ambiente. Nel processo di lavorazione il rame (che usualmente protegge lo strato di argento) è stato sostituito da un trattamento di superficie, mentre il piombo non compare quasi più nelle vernici che proteggono lo specchio. Anche le acque di scarico risultano meno inquinate.

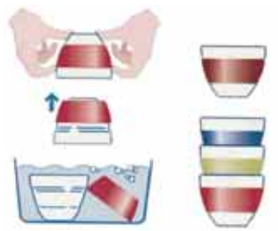
MNGE: Mirox New Generation Ecological
Totally lacking in both copper and lead, resistant to attacks from the outside, whether natural or chemical, longlasting and boasting a luminous reflection rate of 92%, MNGE (Mirox New Generation Ecological), with the aid of these distinctive features, is a mirror that has won several awards because of its reverence for the environment. In the processing phase, copper (which usually protects the layer of silver) has been replaced by a surface treatment. Then too, lead has been virtually eliminated from paints that are used to protect the mirror. Even waste waters have turned out to be less polluted.

GLAVERBEL
Chaussée de La Hulpe 166, B-1170 Bruxelles (B)
+32-(0)2 - 67.43.111 **F** +32-(0)2 - 67.24.462
http:// www.glaverbel.com

Mosaico
Il sistema di specchi a parete MOSAICO è composto da moduli quadrati (lato 40 o 60 cm) liberamente componibili in orizzontale e verticale, racchiusi da una cornice in legno (finitura noce canaletto o ciliegio). Fra i moduli o in loro sostituzione possono essere inseriti alcuni accessori (appendiabiti a scomparsa in acciaio cromato, appendiabiti estraibile in acciaio verniciato alluminio, elementi pensili in legno), che trasformano lo specchio in un oggetto multiuso.

Mosaic
The MOSAIC wall mirror system is made up of square modules (measuring 40 or 60 cm down one side), freely combinable either vertically or horizontally, and ensconced in a wooden frame (with a walnut, hickory or cherry finish). Fitted in among the modules or as a replacement for them are several accessories (retractable clothes hooks in chromium-plated steel, pull-out clothes hooks in aluminum-painted steel and wall elements in wood), which transform the mirror into a multipurpose object.

Fabio Crippa e Paolo Sironi Progettisti *Designers*
RIMADESIO
Via Tagliabue 91, 20033 Desio (Milano)
0362.62.24.33
Uffici: Via S. Di Giacomo 12, 20035 Lissone (Milano)
039.46.48.01 **F** 039.46.54.77



aRoma
Alla base del progetto di Matteo Thun per la serie di tazze AROMA sta la singolare predilezione che il designer dichiara di sentire nei confronti di oggetti connessi a rituali quotidiani. In particolare per gli oggetti legati al consumo di caffè e tè che, a suo avviso, rappresentano un valido campo di esercizio del linguaggio tridimensionale anche in relazione all'impiego di materiali diversi. Nel caso di AROMA Thun intende avvicinare, eliminando il manico della tazza e privilegiando una gestualità riferita all'utilizzo di entrambe le mani, il sacro "rito dell'espresso" a quello di antiche culture orientali. Le tazze, da caffè (Ø 6,5x5H cm), da tè (Ø 8,4x6,7H cm) e da caffellatte (Ø 10,6x8,6H cm), sono realizzate in porcellana con anello estraibile in materiale plastico in cinque varianti di colore (verde/blu/rosso/azzurro/marrone).

aRoma
Underlying a design by Matteo Thun for the series of cups called AROMA is a singular predilection that the designer has said he feels toward all objects that have anything to do with everyday rituals. Objects linked to coffee and tea consumption in particular, which represent, in his opinion, an excellent field for the application of three-dimensional language, even in relation to the use of different materials. In the case of AROMA, Thun hoped to get the sacred rite of 'expresso' close to those of ancient Oriental cultures by eliminating the handle on the cup and favouring a gestural ethic calling for the use of both hands. Coffee (Ø 6.5x5H cm), tea (Ø 8.4x6.7H cm) and café-au-lait cups (Ø 10.6x8.6H cm) come in porcelain with a pull-out ring in a plastic material in five chromatic variants (green/blue/red/sky-blue/chestnut).

Studio Thun Progettista *Designer*
KOZIOL GESCHENKARTIKEL GMBH
Werner-von-Siemens-Straße 90
D-64711 Erbach/Odw. (Germania)
+49-6062 - 60.40 **F** +49-6062 - 60.42.45/61.011 (export)

A Ferro & Fuoco – Bibì & Bibò - Lib Lab
La collezione per l'anno duemila disegnata da Marco Ferreri è l'ideale continuazione della ricerca sulla "cucina in movimento" iniziata per Dimensione Fuoco da Afra e Tobia Scarpa con il Grande Barbeque del 1987. I prodotti sono progettati e realizzati con Techimpex, azienda specializzata nella lavorazione dell'acciaio inox e nei sistemi di cottura per la nautica.
Il contributo di Ferreri si esprime in un insieme molto articolato di oggetti. Qui sono illustrati: gli attrezzi da camino, A Ferro & Fuoco, in ferro riciclato (vecchie rotaie) forgiato a mano, realizzati in un laboratorio dove lavora un maglio vecchio di cinquecento anni azionato dalla forza dell'acqua; il secchio Bibò (Ø 50 cm), in acciaio inox, da usare come contenitore per legna e riviste (Bibì, più stretto e alto, serve per riporre gli attrezzi); il carrello legna e la colonna Lib Lab, entrambi con struttura in lamiera di acciaio inox (spessore 2 mm). I barbeque Lib Lab sono disponibili in tre varianti (mobili, fissi, da appoggio), con funzionamento a carbonella, elettrico e a gas.

A Ferro & Fuoco - Bibì & Bibò - Lib Lab
A collection for the year two thousand, designed by Marco Ferreri, is the ideal follow-up to research on the "kitchen in movement", kicked off for Dimensione Fuoco by Afra and Tobia Scarpa with their Grande Barbeque in 1987.
Ferreri's contribution has taken the form of a many-faceted complex of objects. Illustrated here are fireplace implements, including A Ferro & Fuoco (through iron and fire), in recycled iron (old railroad tracks), forged by hand and beaten into shape by an old hammer that has been working for the past 500 years, driven by the force of water. Another item is the Bibò pail (Ø 50 cm), in stainless steel, used as a case piece for firewood and magazines (Bibì, narrower and taller, stores tongs and other implements, when not in use). Both the firewood trolley and Lib Lab column vaunt a structure in stainless steel plate (2 mm thick). Lib Lab barbeques are available in three variants (movable, immobile and table-top), which are fuelled by small charcoal, electricity or gas.

Marco Ferreri Progettista *Designer*
Dimensione Fuoco
Via Vittorio Veneto 80, 30027 San Donà di Piave (VE)
0421.50.444 **F** 0421.33.05.92
E-mail: info@dimensionefuoco.it
http: //www.dimensionefuoco.it

Prisco Millennium - Tessuti
Prisco Millennium è un nuovo divano della serie di imbottiti realizzati da Fendi. Le sue linee pulite ed eleganti ben si prestano a dar risalto alla recente collezione di tessuti esclusivi prodotti dalla stessa casa di moda. Tessuti rinnovati nella composizione, nelle trame e nei colori e per i quali vengono impiegati di preferenza materiali naturali come lane, ciniglie, velluti o, viceversa, materiali innovativi come i gros-grain spalmati lucidi e non. Non manca inoltre il ricercato lino stampato a fantasie floreali.

Prisco Millennium - Fabrics
Prisco Millennium is a new sofa from a series of upholstered items created by Fendi. Its clean-cut and elegant lines lend themselves with consummate grace to setting off a recent collection of exclusive fabrics produced by the fashion house. These are fabrics that have been updated in composition, weave and colour, for which the preferred materials used are wools, chenilles, velvets or, vice versa, innovative materials such as glossy coated grosgrains or the latter, uncoated. There is no lack, moreover, of élite linen with floral fantasy prints.

Fendi - Club house Italia
Via Borrelli 1/c, 47100 Forlì
0543.79.1911 **F** 0543.72.52.44

Tho
Da oltre un secolo Swarovski è sinonimo di cristallo. L'azienda austriaca, leader mondiale nella produzione di pietre in cristallo molato per le industrie della moda, della bigiotteria e dell'illuminazione, dagli anni '70 produce anche oggetti ornamentali e da collezione. Come il vaso Tho dell'artista Kazumasa Nagai. Le sue creazioni, influenzate dalla religione scintoista – 'Tho' in giapponese significa ascesa e resurrezione – trovano nella purezza del cristallo un perfetto mezzo espressivo. Per questo oggetto Nagai gioca con il cristallo sfaccettato, trasparente, opaco e decorato con piccole pietre.

Tho
Swarovski has been synonymous with crystal for over a century. The Austrian company, which leads the world in the production of stones in ground crystal for the fashion, costume jewelry and lighting industries, has also been producing ornamental objects and collectors' items since the '70s. Such as the Tho vase by artist Kazumasa Nagai. His creations, which are influenced by the Shinto religion – 'Tho' means rise and resurrection in Japanese – have found a perfect means of expression in the purity of crystal. For this object, Nagai gets his effects with faceted, transparent and opaque crystal, and the same decorated with small stones.

Kazumasa Nagai Progettista *Designer*
Swarovski
Via Puccini 3, 20121 Milano
02.72.00.24.53 **F** 00.72.26.02;32

Wogg 20
Da quando ha preso l'avvio nel 1981, la collezione Wogg– abbreviazione dei nomi degli imprenditori/designer Willi e Otto Gläser – continua a sviluppare prodotti all'insegna della versatilità e dell'innovazione. In questo caso si tratta dell'invenzione di una doppia pelle in PET, semitrasparente colore argento rigato, con la quale sono costruiti i contenitori su ruote Wogg 20 (76x57x96/184H cm). Il materiale, costituito da una pelle esterna liscia applicata a un supporto interno stampato, è leggero, robusto e produce un interessante effetto iridescente.

Wogg 20
Ever since it got off the launching pad in 1981, the Wogg collection – its name an acronym derived from the names of designer/entrepreneurs Willi and Otto Gläser – has continued to develop products that are distinguished for their versatility and innovation. In this case the item is the result of the invention of a double hide in PET, in a streaked, semi-transparent shade of silver, with which Wogg 20 case pieces on wheels have been constructed (76x57x96/184H cm). The material, which consists of a smooth outer hide applied to a moulded inner support, is lightweight but sturdy and produces an intriguing iridescent effect.

Benny Mosimann Progettista *Designer*
Wogg AG, Möbelideen
Im Grund 16, CH-5405 Baden/Dättwil (Svizzera)
+41-56.49.34.188 **F** +41-56.49.34.087
E-mail: info@wogg.ch **http:** //www.wogg.ch

Windy
Il progetto per la poltrona Windy nasce dalla necessità di realizzare un imbottito di dimensioni contenute, ma di elevato comfort, utilizzabile in spazi limitati e che, grazie all'altezza della sua seduta, consenta di alzarsi con facilità. Costituita da un unico blocco (con schiume poliuretaniche esenti da CFC e a densità differenziate), è caratterizzata da un alto schienale e da braccioli dello stesso spessore che rendono la seduta avvolgente e confortevole. Windy è disponibile con rivestimento in tessuto o pelle, in una vasta gamma di colori e finiture. Può essere dotata di pouf poggiapiedi.

Windy
The design for the Windy armchair was born of a necessity to create a small-dimensioned upholstered item that would be very comfortable, fit into cramped spaces and, thanks to the height of its seat, would make it easy for the sitter to get up. Consisting of a single unit (with polyurethanic foams that are free of CFCs and feature different densities), is characterized by a high back and arms in the same thickness that make for comfortable, wrap-around seating. Windy is available with coverings in fabric or leather, in a vast spectrum of colours and finishes. It can also come equipped with a footrest ottoman.

Gijs Papavoine Progettista *Designer*
Montis
Steenstraat 2, Postbus 153
NL-5100 AD Dongen (Olanda)
+31-162-377.777 **F** +31-162-3377.710
E-mail: info@montis.nl **http:** //www.montis.nl
Distribuito in italia da Ghénos
IDF - International Design furniture
Via San Vito al Tagliamento 19, 33100 Udine
0432.54.82.21 **F** 0432.48.45.83

Millibar
Il nuovo sgabello da bar Millibar suggerisce leggerezza e vigore allo stesso tempo. Contribuisce a dare questa sensazione la robusta trama in poliestere trasparente che presenta la caratteristica di una particolare flessibilità, rendendo la seduta molto confortevole. La struttura, che può ruotare con un movimento di 360°, è in acciaio cromato o con finitura a polvere e traspare piacevolmente attraverso il rivestimento. Quest'ultimo è disponibile in parecchie colorazioni.

Millibar
The new Millibar bar stool radiates an aura of lightness and vigour at the same time. Contributing to this feeling is a sturdy weave in transparent polyester, which boasts outstanding flexibility, thus making the sitter more comfortable. The structure, which rotates full circle to an angle of 360°, comes in chromium-plated steel or with a powder finish and allows the onlooker an exhilarating glimpse of it through the covering. The latter is available in several shades.

Anya Sebton Progettista *Designer*
Lammhults Möbel AB
Box 26, SE - 36030 Lammhult (Svezia)
+46-472 .26.95.00 **F** +46-472 .26.05.70
E-mail: info@lammhults.se
http:// www.lammhults.se
Distribuito in Italia da: Rapsel
Via A. Volta 13, 20019 Settimo Milanese (Milano)
02 - 33.50.14.31 **F** 02 - 33.50.13.06

Myra - Into The Blue/Merlino
Nella ricca e diversificata offerta di prodotti del marchio Bormioli entrano a far parte il bicchiere in vetro soffiato Mira, dalle linee semplici e armoniose, dai colori trasparente o zaffiro chiaro, disponibile in tre versioni (vino, acqua e bibita); e il calice Into The blue/Merlino, caratterizzato dalla particolare forma e dalla scelta del colore blu che, nella combinazione con la trasparenza del gambo, crea un gioco di cromatismi evidente quando il gambo viene ruotato: da un lato è solo blu, dall'altro la colorazione è doppia. Into The blue/Merlino è disponibile nelle versioni flûte, multiuso e coppa dessert.

Myra - Into The Blue/Merlino
Membership in the rich and diversified array of products that bear the Bormioli trademark has been won by a drinking glass in blown glass dubbed Mira, with its simple and harmonious lines, transparent tones or pale sapphire, available in three versions – wine, water and soft drink. A goblet called Into The blue/Merlino, characterized by an offbeat shape and the choice of the colour blue, creates, when combined with the transparency of the stem, an interplay of chromatic effects that surface when the stem is rotated. On one side we only see blue while, on the other, a dual colour scheme is discernible. Into The blue/Merlino comes in tall champagne glass, multipurpose and dessert dish versions.

Bormioli Rocco e Figlio - divisione casa
Viale Martiri della Libertà 1, 43036 Fidenza (PR)
0524.511.1 **F** 0524.52.78.77

Model 2000
Stelton nasce nel 1960 e nel 1964 inizia la collaborazione con Arne Jacobsen, cui seguirà quella con Erik Magnussen. Molti dei loro pezzi sono entrati a far parte delle collezioni dei più importanti musei del mondo.
Model 2000, il pezzo qui illustrato, è una caraffa termica (capacità 1 litro) che conserva i liquidi sottovuoto. Consiste di un cilindro in acciaio inossidabile e di uno speciale coperchio con un dispositivo a molla che permette la chiusura a pressione con una sola mano (e la impedisce se la caraffa è troppo piena). Il manico in plastica è munito di due segnalatori (rosso e blu) che servono a indicare se il contenuto è caldo o freddo. Le modalità di caricamento e funzionamento ne impediscono l'uso improprio da parte dei bambini. Si lava in lavastoviglie. Un vassoio rotondo in acciaio inossidabile con tappetino in gomma completa il set.

Model 2000
Stelton was born in 1960 and, in 1964, started collaborating with Arne Jacobsen, a stint that was followed by collaboration with Erik Magnussen. Many of their pieces have become an integral part of collections in the world's most important museums. Model 2000, the piece illustrated here, is a thermos carafe (capacity: 1 liter), that keeps liquids hot in a vacuum flask. It comprises a cylinder in stainless steel and a special lid with a spring device that closes under pressure from only one hand. A handle in plastic comes equipped with two signalers (red and blue), which tell the user whether the contents are hot or cold. Loading procedures and the way in which the unit functions make improper use by children impossible. It can be washed in a dishwasher. A round tray in stainless steel with a rubber mat completes the set.

Erik Magnussen Progettista *Designer*
Stelton A/S
P.O. Box 59, Gl.Vartov Vej 1
DK-2900 Hellerup, Copenhagen (Danimarca)
+45-3962.3055 **F** +45-3962.2350
E-mail: stelton@stelton.dk **http:** //www.stelton.dk
in Italia: Tendenze
Viale Sempione 24/7, 20020 Arese
02.93.83.914 **F** 02.93.58.84.59
E-mail: tendenze@networks.it

Maggiolona
Maggiolona è uno sgabello disegnato da Alberto Basaglia, Andrea Marani Tassinari e Natalia Rota Nodari, appartenente alla collezione di arredi del marchio YDF , di cui Basaglia è anche art director. Maggiolona presenta quindi le stesse linee formali e caratteristiche materiche di altri componenti della collezione: struttura in metallo verniciata con polveri epossidiche nei colori titanio o nero. Seduta e schienale rivestiti con foderine intercambiabili in molteplici varianti di colore, in materiali plastici serigrafabili o in cuoio.
Dimensioni: 48x49x101H cm.

Maggiolona
Maggiolona, a stool that was designed by Alberto Basaglia, Andrea Marani Tassinari and Natalia Rota Nodari, belongs to a collection of furnishings trademarked YDF, of which Basaglia is art director. Maggiolona has therefore the same formal lines and material characteristics as other components in the collection, such as a structure in metal coated with epoxy paints in a shade of titanium or black. Seat and back vaunt interchangeable slipcovers in multiple chromatic variants, plastic materials that can be silkscreened or leather. Dimensions: 48x49x101H cm.

Alberto Basaglia, Andrea Marani Tassinari, Natalia Rota Nodari Progettisti *Designers*
YDF - Young Designer Factory
Marchio prodotto da Grassi & Corbetta
Via Verdi 10, 22060 Carimate (Como)
031.70.58.73 **F** 031.70.58.76
http:// www.grassiecorbetta.it

Tapio - Case
Gli assunti della produzione View si rifanno ai valori formali del design italiano degli anni Cinquanta e Sessanta. Ne sono un esempio Tapio e Case. Il primo è un tavolino (120x60x29H cm) con piano in massello e gambe in acciaio cromato, nel quale la rastremazione degli spigoli conferisce leggerezza al piano in contrasto con il gioco in profondità degli anelli incavi. Case è un mobile contenitore (60x36x168H cm) in massello spazzolato con schiena in vetro acidato, piedini in acciaio cromato. Per entrambi vale la caratteristica della godronatura dei piedini per favorirne la regolazione.

Tapio - Case
The basic assumptions underlying View's products were inspired by the formal values of Italian design in the Fifties and Sixties. Prime examples are Tapio and Case. The former is a coffee table (120x60x29H cm) with a top in heartwood and legs in stainless steel, whose tapered corners give the top a feeling of lightness, as opposed to the deep-recessed effect of hollowed-out rings. Cases is a case furniture piece (60x36x168H cm) in brushed heartwood with a back in etched glass and legs in stainless steel. Both are characterized by the knurling done on the legs to make height adjustment easier.

Mario Mazzer Progettista *Designer*
View
Via Cervano 20, 31010 Formeniga di Vittorio Veneto (Treviso)
0438.93.30.27 **F** 0438.93.30.04
E-mail: varaschin@varaschin.it

re-light
Reinventare la qualità nella vita di tutti i giorni: con questo scopo, ampiamente condiviso dai progettisti coinvolti nell'iniziativa, è nata RE-LIGHT, una serie di nuovi oggetti destinata a rilanciare Rörstrand, la manifattura svedese seconda in Europa per anzianità nella produzione di porcellana (è stata fondata nel 1726). Per ora la collezione è composta di quattro piccoli candelieri (qui sono illustrati quelli disegnati da Magistretti e Törnell, *qui a destra*), ma non tarderanno apporti ben più rilevanti. Perché iniziare dai candelieri? Nelle lunghissime notti invernali del Nord, accendere una candela è il modo più semplice per creare una calda atmosfera domestica. Le forme inventate dai quattro progettisti reinterpretano (o riaccendono) lo spirito del migliore design nordico, di cui Rörstrand è stata ed è una delle espressioni più compiute.

re-light
Reinventing the quality of life, as we live it from day to day, was the idea which, enthusiastically championed by all the designers involved in the initiative, generated a series called RE-LIGHT. These new objects are bound to relaunch Rörstrand, a Swedish factory, which is the second oldest in Europe in the production of porcelain (it was founded in 1726). The collection consists, for now, of four small chandeliers (illustrated here are the ones designed by Magistretti, left, *and Törnell,* far left*), but other, much more important additions are undoubtedly on the way. Why start with the chandeliers? In the course of the endless nights of Northern winters, lighting a candle is the simplest way of creating a warm domestic atmosphere. The shapes invented by the four designers have reinterpeted – or lighted another fire under – the spirit of the nordic world's finest design, of which Rörstrand has always been, and still is, one of the medium's most thoroughgoing manifestations.*

Vico Magistretti – Jonas Bohlin – Alfredo Häberli - Pia Törnell Progettisti *Designers*
RÖRSTRAND SWEDEN
HACKMAN DESIGNOR OY AB
Hämeetie 135, Fin-00560 Helsinki (Finlandia)
+358-204 - 39.11 **F** +358-204 - 39.51.60

Orseggi
La serie di bicchieri ORSEGGI nasce da un'idea di Achille e Pier Giacomo Castiglioni nel 1960. Il progetto è stato poi rivisto nel 1997 da Achille con la consulenza del noto enologo Luigi Veronelli, al quale si deve anche il nome ORSEGGI. Oggi completano la serie la caraffa per acqua (Ø 13,5x30H cm) e il calice BIANCHINO per vino bianco o rosé (16H cm), entrambi in cristallo.

Orseggi
The ORSEGGI series of drinking glasses was born of an idea that came to Achille and Pier Giacomo Castiglioni in 1960. The design was then revised in 1997 by Achille with the advice of noted enologist Luigi Veronelli, to whom we owe the name ORSEGGI. Rounding out the series these days are a carafe for water (Ø 13.5x30H cm) and the BIANCHINO goblet for white wine or rosé (16H cm), both in crystal.

Achille e Pier Giacomo Castiglioni
Progettisti *Designers*
ALESSI
Via Privata Alessi 6, 28023 Crusinallo (Verbania)
0323.86.86.11 **F** 0323.64.16.05
E-mail: pub@alessi.it **http:** //www.alessi.it

Jazz
Il colore della bevanda è una componente non trascurabile della sua gradevolezza. Ciò vale anche per tè e latte; essi possono sembrare ancora più invitanti se serviti in contenitori trasparenti, come avviene nel servizio JAZZ, qui illustrato. Bricco e teiera, entrambi disponibili in due misure, sono infatti realizzati in vetro termoresistente (Pyrex); i coperchi sono in argento. Le forme si spiegano da sole e non hanno bisogno di aggettivi.

Jazz
The colour of a beverage is one of the ingredients of its charm that cannot be overlooked. Which goes for tea and milk, in particular. They take on an even stronger appeal if served in transparent vessels, as happens in the JAZZ set, illustrated here. Teapot and milk-jug, both of which are available in two sizes, are in fact made of Pyrex heat-resistant glass. Lids are in silver. Their shapes speak for themselves, hence have no need of adjectives or other elucidations.

Lino Sabattini Progettista *Designer*
SABATTINI ARGENTERIA
Uffici: Via XX Settembre 8, 10100 Torino
011.51.78.482 **F** 011.53.74.11
Stab.: Via Don Capiaghi 2, 22070 Bregnano (Como)
031.77.10.19 **F** 031.77.33.86

Tieqa - Brasilia - Edo - Nadneda
Quattro diversi oggetti accomunati dallo stesso materiale, la ceramica. Cinque i designer coinvolti da Ceramica Bosa, che raccontano quali suggestioni li hanno portati alla reinterpretazione di questo materiale in un'accezione contemporanea. Gordon Guillaumier ha chiamato il suo vaso cubico TIEQA, 'finestra' in maltese, proprio perché ruotandogli attorno esso è in grado di svelarci le stesse visioni prospettiche. Per Marta Laudani e Marco Romanelli il centrotavola BRASILIA si ispira alla composizione volumetrica dell'architettura della capitale brasiliana senza tempo e confini. Francesca Bosa richiama nel portafrutta EDO l'essenza e la semplicità funzionale degli oggetti Mingei. Shay Frisch Peri, infine, si rifà alla cultura ebraica per designare NADNEDA, il portafrutta, centrotavola o vaso che può essere statico o basculante a seconda di come lo si posiziona.

Tieqa - Brasilia - Edo - Nadneda
Four different objects with the same material – ceramics – as their common denominator. Five designers were called upon by Ceramica Bosa, who tell us about the different suggestions that resulted in the reinterpretation of this material in a contemporary vein. Gordon Guillaumier dubbed his cubical vase TIEQA, which means 'window' in Maltese, simply because it is capable, when you walk around it, of throwing views into several perspectives. For Marta Laudani and Marco Romanelli, their BRASILIA centerpiece was inspired by the volumetric composition of the architecture of the Brazilian capital – both timeless and limitless. Francesca Bosa has imbued with new life the functional simplicity of Mingei objects through the art of her EDO fruit dish. Shay Frisch Peri, lastly, drew on Hebrew culture to design NADNEDA, a fruit dish, centerpiece or vase, which is motionless or swings back and forth, according to how it's positioned.

G. Guillaumier (Tieqa) **S. F. Peri** (Nadneda)
M. Laudani e M. Romanelli (Brasilia) **F. Bosa** (Edo)
Progettisti *Designers*
CERAMICA BOSA
Via Molini 44, 31030 Borso del Grappa (Treviso)
0423.56.14.83 **F** 0423.54.22.00

PierPaolo Lenoci (bicchiere)
Alessandro Zuliani (candeliere) Progettisti *Designers*
FANTÁSIA OGGETTI DI VETRO
Via Forze Armate 401, 21152 Milano
02.48.92.96.84 **F** 02.48.92.90.37
E-mail: fantasia.glass@agora.it
http: //www.vol.it/wsi

Bicchiere a sfera – Candeliere sospeso
Tutti gli oggetti prodotti da Fantásia sono realizzati in vetro borosilicato, ottenuto da una miscela di silicio e ossido di boro. Il materiale richiede di essere lavorato da mani molto esperte, ha una trasparenza pressoché perfetta ed è dotato di notevole resistenza alla corrosione e ai cambiamenti di temperatura. Qui sono illustrati un sensualissimo bicchiere per cognac, disegnato da Lenoci nel 1998, e un candeliere a tre fuochi (per paraffina liquida), disegnato da Zuliani nel 1996; viene sospeso a soffitto mediante un cavetto di nylon oppure appeso a un supporto in tondino di ferro.

Spherical drinking glass - Hanging candelabrum
All of the objects that are produced by Fantásia are made of borosilicate glass, achieved by mixing silicon and boric oxide. The material needs to be worked by hands that are highly skilled in glass processing. Blessed with transparency that is virtually flawless, it vaunts phenomenal resistance to corrosion and changes in the temperature. Illustrated here are an intriguingly sensual glass for cognac, designed by Lenoci in 1998, and a candelabrum with three flames (for liquid paraffin), designed by Zuliani in 1996. It is hung from the ceiling, by means of a nylon cable, or dangles from a support made of iron rods.

FOTO EMILIO TREMOLADA

Progetto Oggetto: PO/9902A-B-C-D
"Una collezione di piccoli oggetti, necessari e non, da usare quotidianamente nella nostra casa": è questo il concept sviluppato da Progetto Oggetto, il marchio di Cappellini dedicato ai complementi d'arredo e al quale appartengono numerose tipologie di oggetti. Lampade comprese, come il vaso-lampada in vetroresina, qui illustrato; si può utilizzare a parete oppure appoggiare su un tavolo, quasi fosse una scultura.

Progetto Oggetto: PO/9902A-B-C-D
"A collection of small objects, some necessary and others much less so, to be used every day in our homes". This is the concept that's been developed by Progetto Oggetto, the trademark of Cappellini, which is dedicated to interior decorating complements. The trademark also covers a host of typologies of objects, including lamps, such as the vase-lamp in fiber glass illustrated here. The latter can be affixed to the wall or placed on a table, almost as though it were a sculpture.

Jeffrey Bernett Progettista *Designer*
CAPPELLINI PROGETTO OGGETTO
MARCHIO DI CAPPELLINI
Via Marconi 35, 22060 Arosio (Como)
031.75.91.11 **F** 031.76.33.22
E-mail: cappellini@cappellini.it
http: //www.cappellini.it

d. House: Brothers – Sisters – The White Snow
La collezione D.HOUSE propone un'idea del progetto domestico come laboratorio globale per l'esplorazione degli aspetti tecnici e ornamentali dell'utensile d'uso quotidiano. La tipologia delle proposte copre un vasto arco di oggetti per la tavola e per la cucina. Qui sono illustrati i piatti torniti in peltro abbinati ai vasi e portafrutta in vetro trasparente della serie SISTERS, disegnata dall'olandese Ed Annink, al quale si deve anche BROTHERS, il set di taglieri in polietilene 'Duravit' bianco opaco, completo di gancio in alluminio anodizzato argento. Linde Burkhardt ha invece decorato con una sorta di ghirigoro mimetico il servizio da tavola in porcellana THE WHITE SNOW, progettato da Antonia Astori qualche anno fa.

d. House: Brothers - Sisters - The White Snow
THE D.HOUSE collection is offering an idea for a domestic project as a global laboratory for the exploration of the technical and ornamental aspects of culinary and table utensils that are used every day. The typology of the models offered covers a vast spectrum of objects for both table and kitchen. Illustrated here are turned plates in pewter, combined with vases and a fruit dish in transparent glass from the SISTERS series, which was designed by a Dutch designer by the name of Ed Annink. We are also indebted to the latter for BROTHERS, a set of cutting boards in dull white 'Duravit' polyurethane, that come complete with a hook in silver-toned anodized aluminum. Linde Burkhardt, on the other hand, has decorated a set for the table in porcelain with a sort of imitative squiggle. Dubbed THE WHITE SNOW, it was designed by Antonia Astori some years ago.

Ed Annink (Brothers-Sisters) **Antonia Astori/Linde Burkhardt** (The White Snow) Progettisti *Designers*
DRIADE STORE - FEDRA
Via Soave 8, 6900 Lugano (Svizzera)
+41-91 - 91.15.550 **F** +41-91 - 92.10.564
AGENZIA GENERALE PER L'ITALIA: DRIADE
Via Padana Inferiore 12
29012 Fossadello di Caorso (Piacenza)
0523.81.86.50/81.86.60 **F** 0523.82.26.28

iittala relations™
Sin dal suo debutto, avvenuto lo scorso anno, IITTALA RELATIONS™ ha dimostrato di essere una collezione azzeccata. Tra i suoi scopi c'era la creazione di oggetti che fossero una perfetta espressione del nostro tempo, fatti per essere usati quotidianamente e che fossero aperti alle più svariate interpretazioni. Caratteristiche che sono state subito colte e apprezzate da consumatori e critica, come dimostra il successo che la collezione ha avuto in tutto il mondo. I consumatori cercano infatti oggetti che possano adattarsi alle loro necessità, mantenendo intatte bellezza e personalità. I cinque progettisti (tutti molto giovani) chiamati a collaborare all'iniziativa hanno saputo calarsi nella tradizione del design nordico, di cui iittala è impareggiabile custode, fornendo ciascuno un'autentica prova di bravura. Qui sono illustrate le lanterne di Harri Koskinen e le ciotole di Carina Seth-Andersson; questi oggetti, insieme ai bicchieri di Grcic e Newson e alle caraffe di Hakatie, costituiscono un omaggio al vetro e al design finlandese davvero memorabile.

iittala relations ™
Ever since its debut (1999), IITTALA RELATIONS™ has proved to be a collection that's right on target. One of its reasons for being was the creation of objects that would be a consummate expression of our time and open to the most widely varying interpretations imaginable. These are characteristics that were immediately seized upon and prized, as has been proven by the hit the collection has scored throughout the world. Consumers, in fact, are always on the lookout for objects that can fit in with their needs, while keeping their beauty and personality intact. The five young designers called upon to collaborate with the initiative were able to enter into the tradition of nordic design to the point of totally identifying with it. iittala is an incomparable guardian of this tradition, and each of the designers came up with a spectacular demonstration of his talent. Illustrated here are lanterns by Harri Koskinen and Carina Seth-Andersson's bowls. These items, together with drinking glasses by Grcic and Newson and carafes by Hakatie, constitute a truly memorable tribute to glass and Finnish design.

K. Grcic – A. Hakatie – H. Koskinen – M. Newson – C. Seth-Andersson Progettisti *Designers*
IITTALA FINLAND
HACKMANN DESIGNOR OY AB
Hämeetie 135, Fin-00560 Helsinki (Finlandia)
+358-204 - 39.11 **F** +358-204 - 39.51.60

Graniglia - Fasciati
L'antica e consolidata arte del vetro soffiato a bocca, caposaldo della produzione Salviati, incontra il moderno design. Ovvero una rinnovata concezione estetica che si realizza anche attraverso lo sviluppo continuo di nuove tecnologie, per una serie di prodotti risultato della collaborazione tra i designer che intendono utilizzare il vetro quale mezzo espressivo e i maestri vetrai. Questo il presupposto che sta alla base dell'insolito quanto stimolante incontro del gruppo Droog Design, cultore della sperimentazione, con l'arte vetraria di Salviati. Incontro dal quale è nato il centrotavola Graniglia. Realizzato in edizione limitata (cento pezzi numerati e firmati), è composto da alcuni elementi di vetro fusi insieme e poi coperti da uno strato di vetro liquido rovente che leviga la superficie superiore e lascia granulare quella inferiore (Ø 39x10H cm).
Fasciati è invece una nuova collezione di vasi disegnati da Simon Moore e proposti in due formati (Ø 14,5x40,5H cm e Ø 19,5x30,5H cm). La finitura dei vasi, impreziosita da una 'cintura' di vetro nero velato, è ottenuta con l'applicazione di uno strato di vetro trasparente colorato posto sopra il vetro bianco opaco.

Graniglia - Fasciati
The ancient and consolidated art of blowing glass with the mouth, the cornerstone of Salviati's productive activity, has encountered modern design. In other words, an updated aesthetic conception has come to life through the nonstop development of new technologies, for a series of products that are the result of collaboration between designers, who intend to make use of glass as a means of expression, and master glazers. This is the basic assumption that underlay the encounter – as unusual as it was stimulating – of the Droog Design group with glass art, as practiced by Salviati. The encounter gave birth to the Graniglia centerpiece. It consists of several glass elements that are fused and then covered with a layer of red-hot liquid glass, which polishes the upper surface and leaves the lower one in the form of granules (Ø 39x10H cm). Fasciati (bound), on the other hand, is a new collection of vases designed by Simon Moore, which is being offered in two sizes. Enriched by a 'belt' in veiled black glass, the finish of the vases is achieved through the application of a layer of coloured transparent glass, placed above the dull white glass.

Droog Design (Graniglia) **Simon Moore** (Fasciati) Progettisti *Designers*
Salviati - Venezia 1859
Campo S. Angelo, S. Marco 3831, 30124 Venezia
041.52.07.075 **F** 041.52.07.315

Giove
Nel tavolino Giove la scelta di linee essenziali si misura con la funzionalità supportata da attente ed efficaci soluzioni. Il piano di appoggio, in multistrati di betulla rivestito in laminato bianco, è pieghevole, così da occupare meno spazio quando il tavolino non serve. Le dimensioni modulari (60x60 e Ø 60x72H cm) permettono di inserirlo al meglio in eventuali disposizioni di arredo già esistenti. Il disegno della base, in tubolare d'acciaio cromo opaco, conferisce a Giove particolare stabilità.

Giove
In the Giove (Jupiter) end table, the choice of essential lines vies for the user's affection with the item's functional prowess, supported by painstaking and effective solutions. The top, in birch plywood faced in white laminate, is a folding model that takes up less room when the end table is not in use. Modular dimensions (60x60 and Ø 60x72H cm) enable it to fit in better with existing interior decor arrangements. The design of the base, in dull chromium steel tubular, gives Giove an outstanding degree of stability.

Tomoko Azumi Progettista *Designer*
Lapalma
Via Belladoro 25, 35010 Cadoneghe (Padova)
049.70.27.88 **F** 049.70.08.89
E-mail: info@lapalma.it **http:**// www.lapalma.it

Nigel Coates Progettista *Designer*
Simon Moore - Distribuito in Italia da Meta
Via Ansperto 10, 20123 Milano
02.89.01.37.28 **F** 02.72.00.07.88
E-mail: meta@miclink.it

Dipper - Bulb - Retort - Cross - Square - Round
La duttilità del vetro ben si presta a una interpretazione plastica degli oggetti che tendono a comunicare istintivamente una sensazione di movimento e spontaneità.
È il caso della serie di vasi Dipper, Bulb e Retort (15, 30 e 42H cm), e dei centrotavola-posacenere Cross, Square e Round realizzati da Nigel Coates per la Simon Moore di Londra. Sia nella versione vetro opaco che vetro lucido, la scelta di colori tenui (disponibili in sei o sette differenti tonalità) sottolinea ulteriormente la percezione di morbidezza.

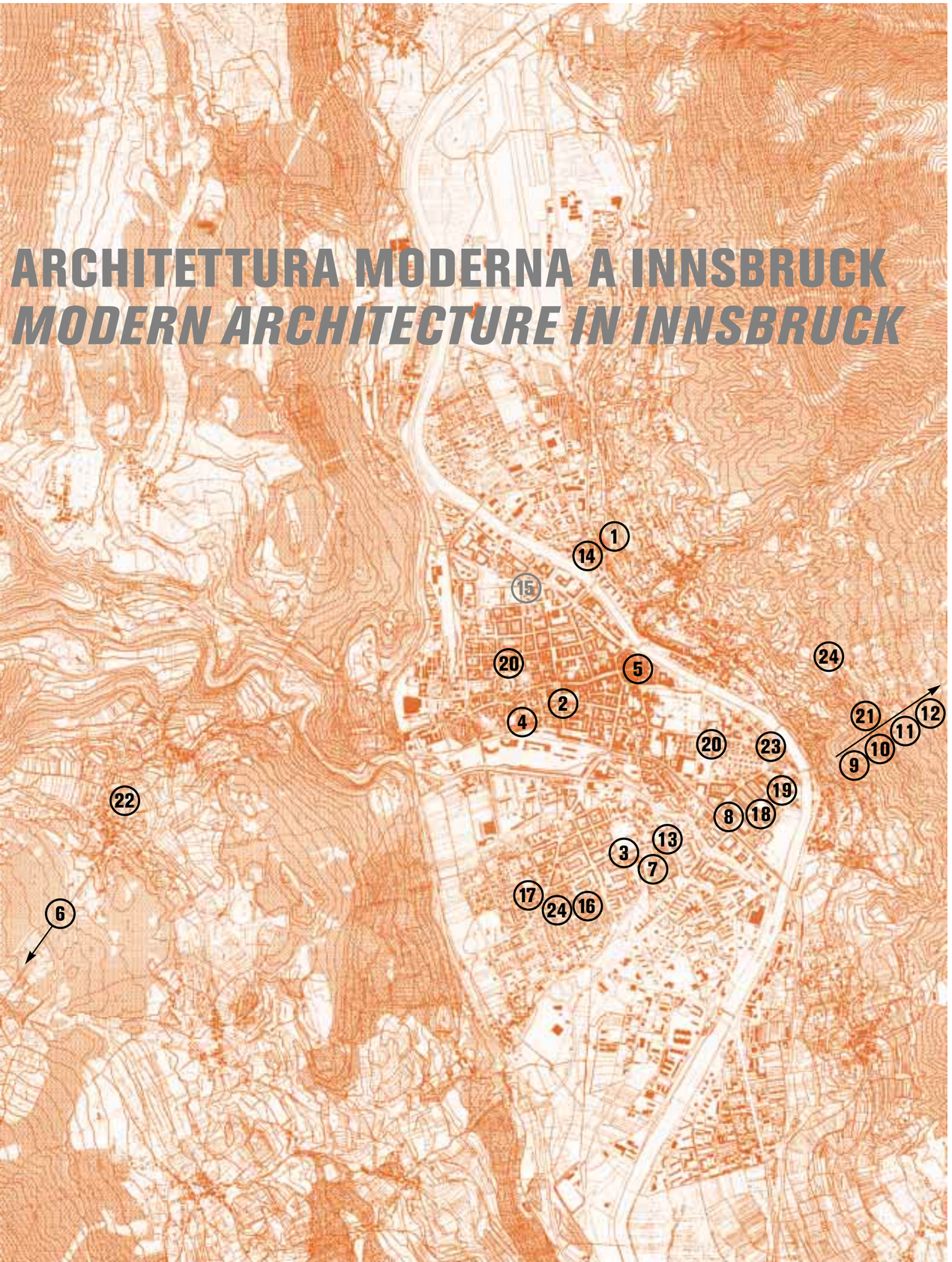
Dipper - Bulb - Retort - Cross - Square - Round
The pliancy of glass lends itself like a dream to a plastic interpretation of objects that tend, instinctively, to communicate a feeling of movement and spontaneity. This is what has happened in the case of a series of vases called Dipper, Bulb and Retort (15, 30 and 42H cm) and centerpiece-ashtrays known as Cross, Square and Round, created by Nigel Coates for Simon Moore in London. Not only in the dull glass version, but also in the glossy glass one, the choice of pale shades (available in six or seven different tones) gives further emphasis to the perception of softness.

Tria a due - Piroga - Arca
Lo stare sdraiati su un tappeto diviene ancora più gradevole se si ha "a portata di mano" un passatempo. È il caso di Tria a due, il tappeto ideato da Stefano Piloso per Doppiodecimetro design – la collezione promossa da ESA (Ente per lo sviluppo dell'artigianato friulano) – costituito da dieci elementi che si incastrano su una base forata atta al gioco del filetto. Dello stesso designer ma di tutt'altro genere sono Piroga e Arca. Il primo è un piccolo portafrutta nel quale tre fasce di legno intrecciate sono fissate con invisibili punti di giunzione agli estremi. Il secondo è un contenitore ottenuto da un unico foglio di legno nel quale otto tagli permettono il sovrapporsi di dieci nastri. Piccoli fori alla base di ogni taglio distribuiscono le diverse tensioni del materiale.

Tria a due – Piroga - Arca
Lolling, while stretched out on a carpet, becomes even pleasanter if you have a relaxing pastime within easy reach. It's what you get with Tria a due, a carpet dreamed up by Stefano Piloso for Doppiodecimetro design – a collection promoted by ESA (body for the development of Friuli handicrafts) – consisting of ten elements that are embedded in a perforated base geared to playing morris. By the same designer but a totally different animal are Piroga (pirogue) and Arca (arc). The former is a small fruit dish in which three interwoven strips of wood are fastened with invisible connections to the ends of the item. The latter is a case piece gotten from a single layer of wood, in which eight cuts allow the overlap of ten tapes. Small holes at the base of each cut make for an even distribution of the various tensions in the material.

Stefano Piloso Progettista *Designer*
E.S.A. - Ente per lo Sviluppo dell'Artigianato del Friuli Venezia Giulia
Via Uccellis 12/f, 33100 Udine
0432.59.34.21 **F** 0432.59.34.50
E-mail: esa@regione.fvg.it
http: //www.regione.fvg.it/artigia.htm

ARCHITETTURA MODERNA A INNSBRUCK
MODERN ARCHITECTURE IN INNSBRUCK



Architettura moderna a Innsbruck

Nel periodo tra le due guerre mondiali, al termine dello storicismo del primo novecento in Tirolo, la crescita dimensionale delle strutture sociali favorisce una maggiore apertura verso gli sviluppi della nuova cultura internazionale. In questi anni architetti quali Lois Welzenbacher, Franz Baumann, Hans Fessler, Clemens Holzmeister, Theodor Prachensky ed altri, sotto l'influsso della Scuola di Monaco, contribuiscono alla defiinizione di una edilizia moderna in Tirolo. A testimoniare questa serie di realizzazioni, intervengono opere e progetti che, sin dai primi anni Venti e fino all'avvento del secondo conflitto, documentano lo sconvolgimento delle condizioni sociali come effetto sintomatico dei programmi dettati dal progressivo incremento dell' industrializzazione (trasformazione industriale).
L'architettura affronta l'esigenza della nuova mobilità, fenomeno in crescita ed insostituibile, reagendo attraverso la realizzazione, in queste suggestive aree montane, di strutture ricettive ed infrastrutture turistiche tecnologicamente avanzate. Tra questi progetti di indiscutibile spirito pionieristico, la Nordkettenbahn di Franz Baumann costituisce un esempio particolarmente significativo. Queste opere, ancora in funzione, ripropongono nelle loro linee sostanzialmente immutate il contenuto intrinseco del loro messaggio formale, a sostegno di uno fra gli elementi fondamentali per l'economia regionale, l'azienda turistica.
Le strutture urbane ed il nuovo intendimento di spazio attribuiscono un rinnovato profilo alla concezione delle opere di pubblica utilità, destinate ad accogliere funzioni diversificate tra loro ma accomunate da una permanente fluidità e chiarezza rappresentativa.
I nuovi parametri dettati dalle mutate esigenze di utilizzazione dell'edificio permettono una piú obbiettiva considerazione degli elementi LUCE, ARIA e SOLE determinando, in accordo con le nuove norme di igiene, una rinnovata prospettiva per i risultati progettuali. L'alto livello formale e strutturale di queste realizzazioni, é evidenziato sia dalla collocazione delle stesse all'interno del contesto urbano, dl cui sono parte integrante, sia per la sobrietà distributiva degli spazi interni ed esterni all'edificio nonché alla progettazione dei dettagli.

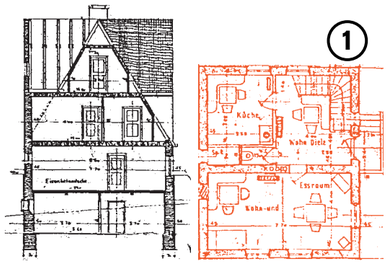
Angelo Stagno

Modern Architecture in Innsbruck

In the interwar period, after the end of the historicist movement in the early twentieth century in Tirol, Austria, the growing size of the social structures favored a more open attitude towards the developments of the new international culture. At that time, architects like Lois Welzenbacher, Franz Baumann, Hans Fessler, Clemens Holzmeister and Theodor Prachensky, among others, helped define modern building in the Tirol state. They were driven by the Munich School. Built and unbuilt works testify to this trend as soon as the early 1920s and extending to the start of World War II; these schemes document the upheaval in the social conditions as a symptomatic effect of the programs caused by the gradual augmentation of industrialization. Architecture tackled the new mobility, a rising, irreplaceable phenomenon, and its reaction was to construct high-tech hotels and tourist facilities in these suggestive mountains. Of the unquestionably pioneering designs, Franz Baumann's Nordkettenbahn represents a specially significant example. These still-working creations, their lines and formal message substantially unchanged, support one of the local economy's key elements: tourism. The urban structures and the fresh meaning of space attributed a novel sense to the conception of public works destined to accommodate diversified functions which, however, shared a permanent fluidity and representational clarity. The innovative parameters stemming from the modified exigencies of buildings allowed a more objective consideration of LIGHT, VENTILATION and SUN; in accordance with the new hygienic standards, this brought about a brand-new perspective for architecture. The high formal and structural quality of these works is manifested both by their fitting into the urban setting, of which they are an integral part, and the sober configuration of the constructions' interior and exterior spaces. The detailing is noteworthy, as well.

Angelo Stagno

Si ringraziano per la partecipazione il Prof. Arch. Joachim Moroder dell'Università di Innsbruck e la Dottoressa Irmgard Leitner, il Bauamt del Comune di Innsbruck, la Stadtwerke IBK, Architekturforum IBK, Institut für Baukunst Univ. IBK, il Prof. Arch. Horst Hambrusch, il Prof. Arch. Othmar Barth e l' Arch. Peter Kraut Gasser, così come privati cittadini e archivi per il reperimento del materiale originale.
Oltre a quelle inserite nell'itinerario, l'autore segnala le seguenti architetture: 1926/27, Dampfbad comunale, Friedrich Konzert, Salumerstrasse 6; 1928, Piscina comunale, Friedrich Konzert, Amraserstrasse 3; 1929, Haus Mader, Franz Baumann Glasmalereistrasse 8; 1930/31, Haus Dr. Fiegl, autore sconosciuto, Höhenstrasse 24; 1931, Haus Proxauf, Lois Welzenbacher, Wolfsgrube 9; 1931/32, Altes Arbeisamt, Jakob Albert e Theodor Prachensky, Schöpfsstrasse 3; 1935/36, Haus Arch. Willi Stigler senior, Vill 43; 1936/37, Haus Pischl, Willi Stigler senior, Hungerburg, Hohenstrasse 2.
Bibliografia: Achleitner, Lois Welzenbacher, 1986; Ernst Blim, Sozialbauten in Tirol, 1987; J. Moroder, Hotelarchitektur, 1993; J. Moroder, H. Ambruch, B. Schlorhaufer, Franz Baumann, 1997; Lois Welzenbacher Modelkatalog, a cura dell'Univ. IBK Inst. für Raumgestaltung e T.U. München.
Nella foto: l'architetto Franz Baumann



1

1924/1925

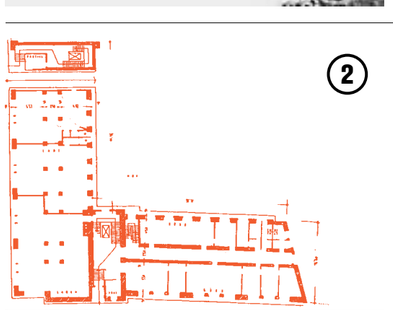
Haus Walter
Siegfried Mazagg

La casa Walter, edificio residenziale a base rettangolare, collocato fra le prime opere progetta-te da Siegfried Mazagg, é espressione manifesta dell'influsso della Scuola di Monaco, decisivo negli anni Venti e Trenta per lo sviluppo formale dell'architettura d'avanguardia ad Innsbruck. Le relazioni fra il tetto ed il complesso murario si associano in reciproca armonia. I muri, che in ragione dei loro timpani alti ed aguzzi si contrappongono alle superfici del tetto fortemente scoscese, producono un effetto torre. Il gioco assimetrico dei tetti a due falde che si incrocia-no definisce il carattere della casa.

Walter House
Siegfried Mazagg

The Walter House is a home with a rectangular base and one of Siegfried Mazagg's early works. It manifestly expresses the influence of the Munich School, which played a decisive role during the 1920s and 1930s in the formal evolution of Innsbruck's avant-garde architecture. The roof and walls relate in harmony. Because of their sharp, high tympanums, the walls oppose the steep roof, creating a towerlike effect. The intersecting, asymmetric gable roofs determine the house's character.

Sonnenstrasse 1



2

1926/1927

Verwaltungsgebäude des Stadtischen Elektrizitätswerkes (Uffici amministrativi della Società elettrica comunale)
Lois Welzenbacher

Risultato di un concorso che vede in ultima istanza contrapposti Holzmeister e Welzenbacher. La costruzione dell'edificio avviene secondo il progetto di quest'ultimo. Si avvia così un programma edificatorio che avrebbe visto coinvolta tutta la piazza antistante ottenuta dall'incrocio delle due direttrici storiche di collegamento nord-sud ed est-ovest, corredato da testimonianze monumentali di rilevante contenuto simbolico. L'avvicendarsi degli eventi successivi al secondo conflitto mondiale e l'applicazione di nuovi piani urbanistici comprometteranno il programma originario isolando l'edificio a funzione rappresentativa.

Verwaltungsgebäude des Stadtischen Elektrizitätswerke (Municipal Power Company Administration Building)
Lois Welzenbacher

This is the product of a competition whose finalists were Holzmeister and Welzenbacher, with the latter winning. This initiated a building program that was to involve the whole plaza in front obtained from the junction of the two historical north-south and east-west thoroughfares. It also has monuments whose symbolic contents are remarkable.

Salurnerstrasse, 11

3

1926/1928

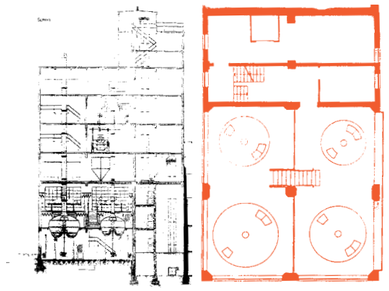
Insediamento abitativo in Pembaurstrasse
Jakob Albert e Theodor Prachensky

Questo insediamento, costituito da 109 unità abitative, definisce un complesso edificatorio chiuso e raggruppato intorno ad una corte interna, profilandosi come elemento vincolante per la definizione della forma urbana del quartiere. Il cortile interno. inteso come cortile abitato con aree gioco per i bambini, consultorio e due negozi, assolve alle esigenze funzionali di que-sto tipo dl architettura. La disposizione del cortile su quote diverse articola lo spazio in cui sono disposti i diversi ambiti, definendo attività specifiche.

Pembaurstrasse Housing Development
Jakob Albert and Theodor Prachensky

This development, comprising 109 dwellings, has a closed configuration clustered around an internal courtyard; thus it is a key factor in defining the district's urban form. The courtyard, featuring children's playgrounds, a consulting room and two shops, complies with the functional needs of this kind of architecture. The courtyard is at different levels, defining specific activities.

Pembaurstrasse 31-41



4

1926 **1931**

Adambraü
Lois Welzenbacher

Su un'area di proprietà della fabbrica di birra Adambräu di Innsbruck, nelle immediate vicinanze della stazione ferroviaria centrale, vengono realizzati negli anni 1926 e 1931 su progetto di Lois Welzenbacher secondo il linguaggio architettonico innovativo dell'epoca, rispettivamente la camera di fermentazione e la torre di raffreddamento per produzione di birra. La città, percorsa da una fase di profonda trasformazione architettonica, identifica nei forti accenti verticali di questi elementi a torre, i simboli del razionalismo tecnico-formale dell'epoca.

Adambraü
Lois Welzenbacher

In 1926 and 1931 Lois Welzenbacher designed two brewery elements for land owned by the Innsbruck Adambraü beer maker located near the central railroad station. Conceived in the innovative language of the period, they were the fermentation chamber and the cooling tower, respectively. Swept by a phase of profound architectural transformation, the city believed these towerlike elements were the symbols of the formal, technical rationalism of the age.

Adamgasse 23/2

5

1927

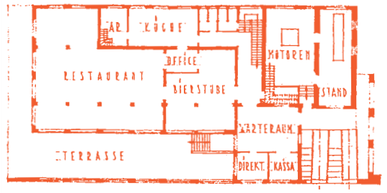
Weinhaus Happ
Franz Baumann

A ridosso della piazzetta nel centro storico di Innsbruck, la Weinhaus Happ segna da più di duecento anni la funzione per cui è predestinata, inserendosi attraverso le arcate fiancheggianti il viale centrale terminante al Tetto d'oro.
La trasformazione della Weinhaus ad opera di Franz Baumann nel 1927 asserisce a questo locale storico una nuova identità, sia per la definizione in facciata, che per l'organizzazione e decorazione interna, senza spersonalizzare il contenuto fortemente legato ai simbolismi locali.

Weinhaus Happ
Franz Baumann

Abutting on the square in Innsbruck's historic core, the Weinhaus Happ has been signalling its function for over two hundred years. The arches front on the central thoroughfare terminating in the Golden Roof.
Franz Baumann's 1927 Weinhaus refurbishment gave this historic location a fresh identity, thanks to the remodelled facade and the interior layout and decorations. Yet it did not depersonalize the contents which were closely tied to the local symbols.

Herzog Friedrich Strasse,14



6

1927/1928

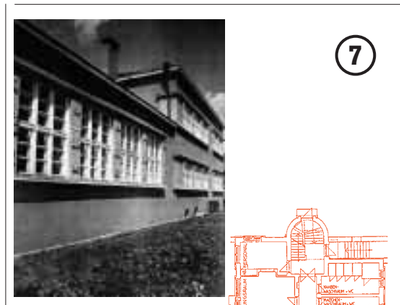
Patscherkofelbahn
Bergstation
Hans Fessler

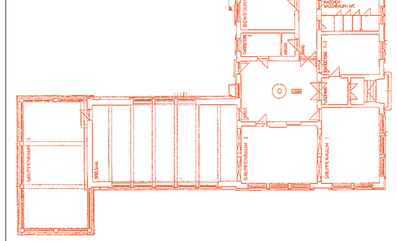
L'edificio è situato a circa trecento metri dalla cima del monte sul versante Sud della valle dell'Inn nel comprensorio di Innsbruck.Il volume rigorosamente raccolto in un parallelepipedo disposto secondo le curve di livello e col fronte principale rivolto a Nord verso la città, comprende, oltre agli spazi tecnici per l'esercizio della funivia, un hotel distribuito su tre livelli, così come uno spazio per attività collettive ed una officina per lavori ausiliari.Sul prospetto rivolto a nord, l'edificio presenta al piano terreno un terrazzo coperto, come ulteriore corpo aggiunto ai locali ristorante e bierstube, arretrati rispetto ad esso ed inclusi nella volumetria principale.

Patscherkofelbahn
Bergstation
Hans Fessler

The building is located about three hundred meters from the summit of the mountain on the south side of the Inn valley near Innsbruck. It is rigorously enclosed in a rectangular volume following the contour lines, with the main front facing north towards the city. Besides the cableway machinery, it houses a three-level hotel; there also is a space for joint activities and an auxiliary workshop. The building's north side has a ground-floor covered terrace adjoining the restaurant and bierstube; they are set back from it and contained in the main volume.

IGLS





7

1928

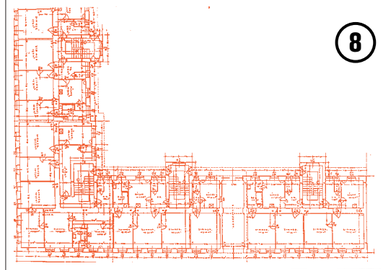
Scuola materna
Jakob Albert e Theodor Prachensky

Confinante con la scuola media Dr. Renner, l'edificio é raggiungibile percorrendo la Pembaur-strasse. Disposta su due piani, la costruzione è contraddistinta dalla sua forma marcatamente cubica, inserita opportunamente nella tessitura urbana del quartiere di Pradl, contribuendo alla forte accentuazione dell'angolo stradale in cui si inserisce inscrivendo nella sua pianta a "L" la corte interna. I giochi d'ombra delle riquadrature alquanto pronunciate che racchiudono le finestrature conti-nue, avvolgendo anche gli angoli dello stesso edificio accentuano graficamente una marcata struttura orizzontale.

Nursery school
Jakob Albert and Theodor Prachensky

Adjacent to the Dr Renner middle school, the building can be reached by going out Pembaurstrasse. The two-level structure is recognizable because of its notably cubic form, properly fitting in with the Pradl district's urban fabric. It helps accent the street corner where it stands, with an internal courtyard embraced by the L-shaped plan. The ribbon windows have rather marked surrounds and even wrap around the corners of the construction; their play of shadow graphically underscores a stressed horizontal structure.

Pembaurstrasse 20



8

1928/1929

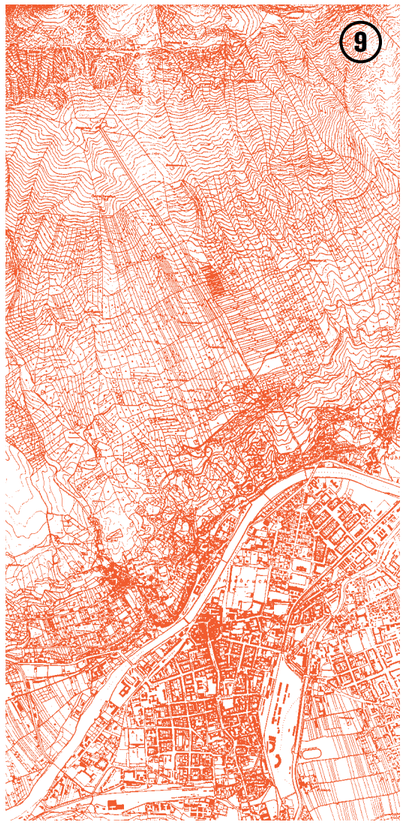
Wohnanlage der Wiener Baugenossenschaft SOZ
Fritz Grüll e Wilhelm Hubatsch

Costruito ai margini dell'area di nuova espansione del quartiere di Saggen ed a ridosso della linea ferroviaria per Monaco, l'edificio testimonia ulteriormente l'assimilata tendenza ad emulare l'immagine politico-stilistica di chiara derivazione viennese. La lettura in facciata permette di riconoscere la chiara distribuzione degli ambiti interni secondo le dinamiche più largamente in uso nella concezione di unità abitativa moderna. La collocazione esclusiva di questo edificio induce ad una visione di singolare spettacolarità geometrica conferendogli una indiscutibile carica comunicativa.

Wohnanlage der Wiener Baugenossenschaft SOZ
Fritz Grüll and Wilhelm Hubatsch

Erected on the edge of the new Saggen district developments and adjoining the Munich railway, the building further testifies to the assimilated tendency to emulate the clearly Viennese political and stylistic image. Reading the facade lets one recognize the obvious interior layout, following the most popular concepts of modern dwellings. The exclusive placing of this structure is conducive to a highly spectacular geometric vision, making the whole object undoubtedly striking.

Mozartstraße, 6-18
Erzherzog Eugen Str., 42/44



1927/1928

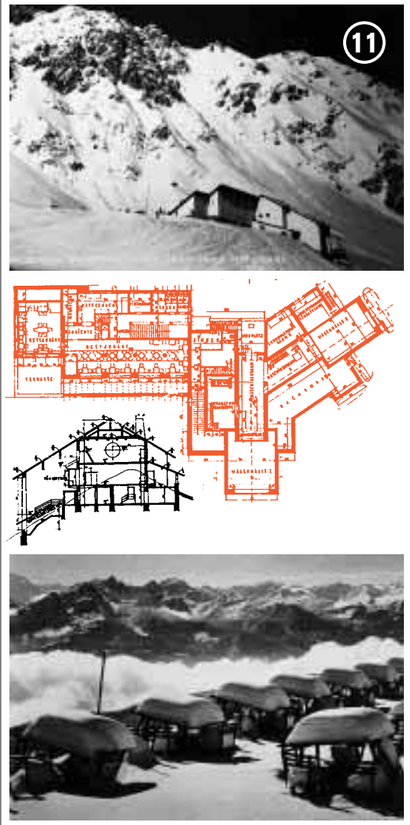
Nordkettenbahn
Franz Baumann

Programmato in due fasi realizzative, in ragione delle peculiarità topografiche del tracciato, il progetto prevede una stazione a valle, posta a ridosso della Città sul ripiano dell'Hungerburg a 868 m. di altitudine, collegata a mezzo di una doppia linea alla stazione montana della Seegrube posta a mille metri più in alto e successivamente, con un segmento orientato a Nord-Est e in unica campata, alla stazione terminale denominata Hafelekar arroccata a 2256 m. sulla cresta del massiccio montuoso della Nordkette, immagine di fondo della Città di Innsbruck.

Nordkettenbahn
Franz Baumann

Erected in two stages because of the peculiar topography, the design envisioned a lower station adjacent to the city on the Hungerburg plateau 868 m above sea level. Two lines link it to the intermediate Seegrube station one thousand meters higher. Then a single span running northeast leaps to the upper Hafelekar station, perched at 2256 m on the crest of the Nordkette massif dominating Innsbruck.

Nordkette



1927/1928

Mittelstation Seegrube
Franz Baumann

Opportunamente ubicato sul bordo più meridionale di un pianoro, ai piedi della parete verticale di cresta del massiccio montuoso, il manufatto si ancora al terrazzamento naturale sormontato dalla linea di massima pendenza. L'edificio accorpante tre funzioni connesse e distinte, (collegamento a monte e a valle con locali macchine più l'annesso ristorante-hotel) assolve integralmente al ruolo assegnatogli dall'idea di progetto originale, inserendosi a filtro e motivazione dell'intera opera e distinguendosi per il rilevante risultato architettonico ottenuto a mezzo della precisa collocazione morfologica.

Mittelstation Seegrube
Franz Baumann

Placed adroitly on the southern edge of a plateau at the foot of the vertical upper face of the massif, the building is anchored to the natural terrace. Above it is the steepest slope. The structure incorporates three connected, yet distinct functions: uphill and downhill cableway, the machinery and the hotel-cum-restaurant. It carries out fully the role conceived in the original design, acting as a filter and motive for the whole work; it stands out for the notable formal results obtained by the precise topographical placing.

Nordkette (1907 m. s.l.m.)

1928/1936

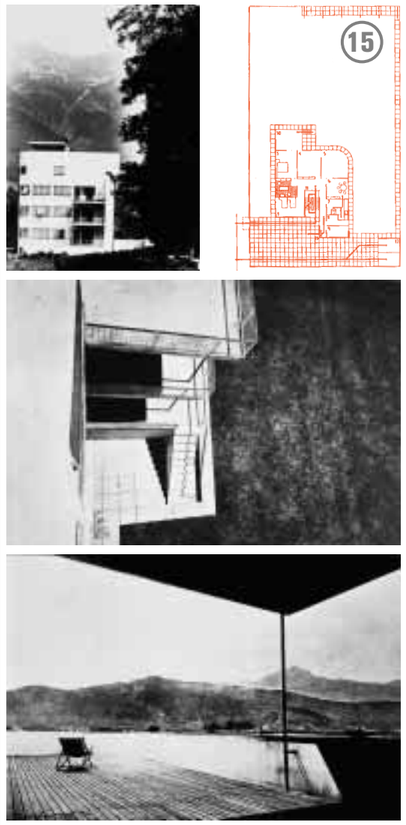
Dr. Renner-Schule
Jakob Albert e Theodor Prachensky

Secondo un nuovo schema interpretativo degli spazi riservati all'apprendimento, attraverso l'applicazione dei criteri più moderni legati al nuovo principio di urbanità, sorge questo edificio di chiara contrapposizione all'ormai assimilato principio di insegnamento più che di addestramento. Il presupposto di rigoroso contenuto istituzionale si traduce attraverso le nuove espressioni funzionali di una architettura al passo con i tempi e proiettata alla definizione di un profondo rinnovamento sociale.

Dr Renner-Schule
Jakob Albert and Theodor Prachensky

This structure was built in accordance with a pioneering interpretation of learning spaces, reached by the application of the most modern criteria linked to the new urbanity principle. It plainly conflicts with the now accepted principle of teaching rather than training. The rigorously institutional contents are translated through innovative functional expressions of architecture, keeping pace with the times and seeking to define profound social renovation.

Pembaurstrasse,18



1929/1931

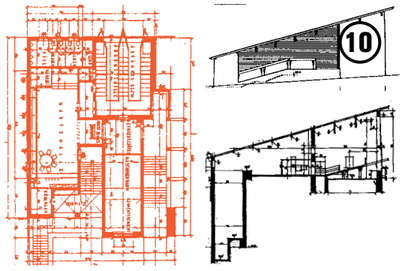
Haus Treichl
Lois Welzenbacher

Attraverso il formalismo dell'elemento a torre, più volte utilizzato da Welzenbacher come tema portante del suo stile compositivo, trova espressione l'organizzazione spaziale di questo edificio di puro carattere cittadino. La bianca semplicità del corpo dl fabbrica segna un rimarchevole contrappunto, reagendo formalmente al contesto circostante. Questa costruzione tra le opere più rappresentative realizzate da Lois Welzenbacher, andata distrutta a seguito di un bombardamento sul finire del secondo conflitto mondiale, è tra le protagoniste di una esperienza architettonica destinata a lasciare un messaggio significativo per gli sviluppi contemporanei.

Treichl House
Lois Welzenbacher

The spatial organization of this purely urban dwelling was expressed by Welzenbacher's formal tower, often a lead player in the architect's style. The construction's white simplicity notably counterpointed the setting. This was one of the architect's best creations, demolished during an air raid near the end of the Second World War; it was a protagonist in an architectural movement fated to leave a meaningful message for the contemporary developments.

Friedhofsallee (distrutta)



1927/1928

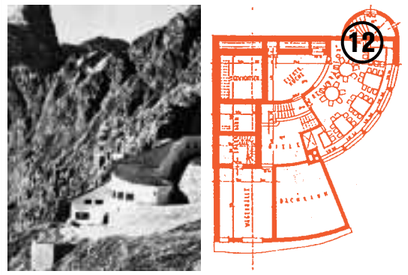
Talstation Hungerburg
Franz Baumann

L'edificio-stazione, formalmente definito dalla giacitura del sito su cui è collocato, si articola secondo una ben armonizzata distribuzione dei volumi funzionali, orientati in ragione delle diverse destinazioni all'interno dello stesso fabbricato. Il gioco di luci ed ombre che si avvicenda all'interno della sala d'attesa e cassa, sottolinea la presenza di strutture che personalizzano questo spazio arricchendolo con una atmosfera di avvolgente e dinamica partecipazione alla funzione dell'oggetto.

Talstation Hungerburg
Franz Baumann

The station, formally defined by the topography of its site, features a nicely harmonized configuration of the functional volumes; they are arranged according to the diverse uses within the building. The play of light and shadow developed inside the waiting room and cashier's zone underscores the presence of structures personalizing this space, enriching it with an atmosphere of dynamic, enveloping participation in the object's function.

Hungerburg (868 m. s.l.m.)



1927/1928

Bergstation Hafelekar
Franz Baumann

Scaturita da un intelligente risoluzione formale oltre che tipologica, in una situazione topografica di ardita spettacolarità, la stazione terminale della funivia si integra in uno scenario di estremo compromesso con un paesaggio dalla natura ostile ma non inaccessibile. Nella pianta, disposta su due livelli di un settore circolare, trovano spazio superiormente un ristorante con annessi servizi, ed al piano terreno del corpo accessorio gli impianti relativi all'esercizio della linea, nonchè la sala di arrivo e partenza del pubblico. Realizzato interamente in pietra, il manufatto incorpora nella sua stessa essenza la natura del luogo, con cui instaura un continuo e sensibile dialogo a dimostrazione di quella rilevante qualità compositiva che individua questo progetto tra le più rappresentative architetture alpine.

Bergstation Hafelekar
Franz Baumann

Triggered by a smart formal and typological answer to the problem, the upper cable car station fits into an extreme compromise with a hostile, but not unaccessible landscape. The location is daringly beautiful. The plan is a sector of a circle with two levels; the upper story has a restaurant and related services, while the ground floor auxiliary unit houses the machinery and the arrival and departure passenger room.

Nordkette (2256 m. s.l.m.)

1929/1931

Hauptschule Hötting
Franz Baumann e Theodor Prachensky

Attraverso il nuovo programma edilizio inoltrato dalla Città di Innsbruck sul finire degli anni venti, si avvia la realizzazione di strutture pubbliche atte a soddisfare il crescente fabbisogno di una cittadinanza in aumento, secondo le premesse dettate dalle nuove norme funzionali ed igieniche. Sarà in ragione di questa nuova situazione che sorgeranno opere di notevole qualità realizzativa. Tra questi edifici la Höttinger Hauptschule di Franz Baumann offre un determinante esempio di architettura razionale che contraddistingue, sin dalle prime immagini di facciata, il carattere inequivocabile di questo manufatto.

Hauptschule Hötting
Franz Baumann and Theodor Prachensky

By means of the new building program kicked off by Innsbruck City in the late 1920s, public structures began to be built in order to meet the growing requirements of a more populous city. It complied with the innovative functional and hygienic norms. Thanks to this novel situation, works of remarkably high quality were erected. One of them is Franz Baumann's Höttinger Hauptschule, providing a decisive example of rational architecture which distinguishes the unmistakable nature of this structure, right from the facade.

Fürstenweg,13

1930/1931

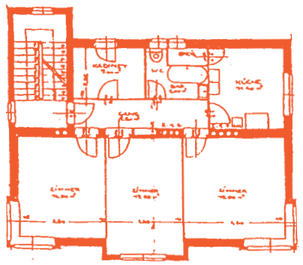
Casa Müller
Siegfried Mazagg

Unità abitativa per tre famiglie, realizzata anch'essa tramite sovvenzioni per l'edilizia economi-ca e popolare su una particella ad angolo, esprime con la sua posizione isolata un carattere fiero ed imponente. Il tetto a padiglione con falde inclinate a 45°, eretto sulla struttura cubica della casa, culmina in un raggruppamento di comignoli centrali, conferendo all'edificio un aspetto signorile. La base simmetrica viene accompagnata dagli elementi asimmetrici delle torri adiacenti, dalla gabbia scala sporgente sull'angolo nord-ovest e dallo sporto a forma di torre, che sl innalza fino alla gronda.

Müller House
Siegfried Mazagg

This three-family home, built on a corner plot as part of a subsidized housing program, expresses a proud, imposing nature by means of its isolated position. The hip roof with a 45° slope capping the cubic house terminates in a group of central chimneys, giving the duelling a well-to-do appearance. The symmetrical base is counterbalanced by the adjacent asymmetrical towers; the stairs stick out in the northwest corner, while a tower-shaped projection rises to the eaves.

Koflerstrasse 2



17

1930/1931

Casa Guth
Siegfried Mazagg

A differenza delle altre case private realizzate in città negli anni Venti, collocate in media all'interno di un giardino, casa Guth confina direttamente con la strada, tanto da permettere una più opportuna utilizzazione dell'area triangolare su cui sorge. L'addizione di forme cubiche costituisce l'elemento caratterizzante dell'edificio a testimonianza della tendenza formale dell'architettura moderna in Tirolo. Gli elementi verticali, uno sporto centrale nella facciata principale e la gabbia scala a sud ovest, si ergono ripidamente raggiungendo e superando la linea superiore dello spiovente a vantaggio della spiccata dinamica di facciata.

Guth House
Siegfried Mazagg

Unlike the other private homes erected in the city in the 1920s--generally bounded by a yard, the Guth House fronts directly on the street. This allowed better utilization of its triangular site. The building's main attribute is the summing of cubic forms, bearing witness to the formal trend of Modern architecture in Tirol. The vertical features, a central projection in the main facade and the southwest stair cage, rise steeply, going beyond the roof top, favoring the facade's notably dynamic character.

Bruder Wilram-Str. 1

18

1930/1932

Haus Ortner
Franz Baumann

L'edificio sorge sul lato sud della Haydnplatz di Innsbruck e si realizza nel quadro edificatorio di espansione di quest'area. La distribuzione rigidamente simmetrica degli spazi interni di questo edificio, sebbene opportunamente armonizzati nel loro complesso, non trova riscontro nella definizione di facciata. Significativamente contraddistinta da una balconatura a forma di elle rovesciata dal carattere avvolgente, la volumetria a sbalzo ingloba con discreta eleganza Erker e balconi, reagendo all'esposizione sulla piazza secondo una combinazione cromatica appropriata, che conferisce al manufatto una marcante plasticità espressiva.

Ortner House
Franz Baumann

Standing on the south side of Innsbruck's Haydnplatz, the construction was part of the area's development plan. The rigidly symmetrical interior layout is not echoed in the facade, though the spaces are balanced. Significantly marked by an upside-down L-shaped, wraparound balcony, the protruding volume discreetly and elegantly incorporates the Erker and the balconies. Reacting to the plaza, the facade has an appropriate color scheme, giving the building noticeable expressive plasticity.

Haydnpltz, 8

19

1930/1932

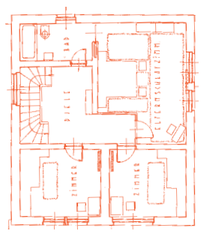
Gemeinde Wonungsbau "A" (Sennblock)
Jakob Albert e Theodor Prachensky

L'espansione urbana di Innsbruck in ragione del sopraggiunto urgente fabbisogno di appartamenti induce il Comune ad allinearsi al programma eidficatorio già fortemente avviato in ambito viennese, per la realizzazione di Höfe e Siedlungen. L'area ad occidente rispetto al centro, disposta a proseguo del quartiere residenziale di Saggen, offre la possibilità di realizzare edifici di notevole volumetria finalizzata all'edilizia popolare. In questo contesto si realizza il complesso abitativo Saggen "A", con sensibili riferimenti formali alle linee stilistiche adottate per le stesse tipologie nella capitale.

GemeInde Wonungsbau "A" (Sennblock)
Jakob Albert and Theodor Prachensky

The desperate need for housing and Innsbruck's consequent growth induced the City Council to follow the building plan already well on its way in Vienna for Höfe and Siedlungen. The section of town west of the center--a continuation of the Saggen residential district--made it possible to erect very large public housing structures. One of these is Saggen "A," remarkably reminiscent of the same typologies in the nation's capital.

Verdrossplatz,
Sennstrasse



20

1927/1929

Haus Skardarasy
Siegfried Mazagg

L'edificio, collocato al centro dell'area a cui è destinato, risulta sufficientemente lontano dalla strada ad alta percorrenza, secondo un orientamento est - ovest del colmo della copertura a due falde di accentuata pendenza, falde che imprimono un marcato carattere formale alla volumetria.All'espressione di solidità statica dell'edificio contribuisce il terrazzo d'ingresso collocato sulla testata est rivolta al giardino. Caratteristica ricorrente nei progetti di Mazagg, questo elemento ha funzione di zoccolo, reagendo alla forte verticalità del tetto ed assolvendo al ruolo di diaframma, e introduce all'ovattata atmosfera dello spazio interno.

Skardarasy House
Siegfried Mazagg

Standing at the center of its lot, the building turns out to be sufficiently distant from the busy street. The ridge of the steep gable roof is oriented east-west and has a marked impact on the formal nature of the massing. The entrance terrace at the east end, overlooking the yard, contributes to the house's expression of static solidity. A recurrent feature in Mazagg's schemes, this element acts as a dado, reacting to the steep roof; it plays the role of a diaphragm, leading into the quiet atmosphere indoors.

Bienerstrasse,3a

21

1931/1932

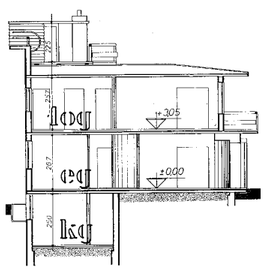
Hotel Mariabrunn
Siegfried Mazagg

Dopo la distruzione del vecchio Hotel a causa di un incendio, si provvede nel 1931 alla ricostruzione dell'edificio. Costruzione situata all'estremo margine sud del pianoro dell' Hungerburg esattamente dove la superficie del terreno si inclina ripidamente verso la valle dell'Inn, aprendosi in un punto chiave per la visione complessiva della valle, l' Hotel si affaccia su una suggestiva panoramica della città e dei suoi sobborghi. La posizione esposta dell'edificio in ragione del sito e la composizione degli elementi cubici, il cui carattere viene sottolineato dalla torre, instaura un intenso dialogo con la città (riscuotendo valore rappresentativo inscindibile dal notevole carattere simbolico).

Hotel Mariabrunn
Siegfried Mazagg

After the old hotel was razed by fire, it was rebuilt in 1931. The building is situated at the far southern end of the Hungerburg plateau, exactly where the ground tilts steeply down towards the Inn valley, allowing a complete panorama of the valley. The hotel gives a suggestive view of Innsbruck and its suburbs. The construction's exposed site and the composition of the cubic elements, whose traits are underscored by the tower, engender an intense relationship with the city (gaining representational value inseparable from its remarkable symbolic character).

Hungerburg 28



22

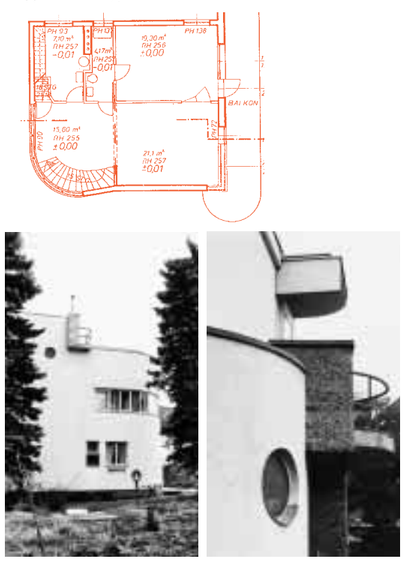
1932

Haus Gögl
Paul Wörle

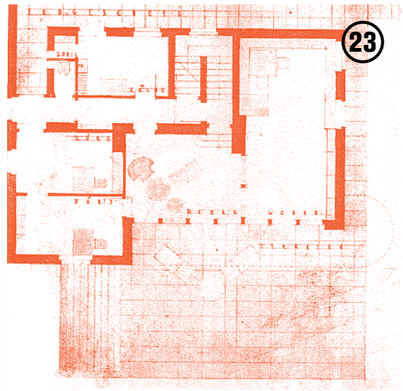
La casa Gögl ad Igls, opera geniale di un giovane architetto, é atto manifesto del collegamento formale con l'architettura internazionale. La ricorrente tematica di nave permette la traduzione di un'emozionalità visionante le dinamiche di prorompente vitalità di una nuova società. Con chiari riferimenti alle correnti formali del periodo questa costruzione é ulteriore citazione dell'opera di Mendelsohn. Questo edificio ancora oggi messaggero di una nuova forma non ha mai riscontrato l'interesse o l'approvazione degli abitanti del luogo.

Gögl House
Paul Wörle

The Gögol House in Igls, the brilliant creation of a young architect, manifests the formal connection with international architecture. The recurrent ship motif allows the translation of a visionary emotivity into the irresistible vitality of a new society gushing forth. Because of its clear references to the period's formal schools, this structure also harks back to Mendelsohn. Now the building still is a messenger of a fresh form, but it never has stimulated the interest or approval of the locals.



IGLS
Habichtstrasse, 8



23

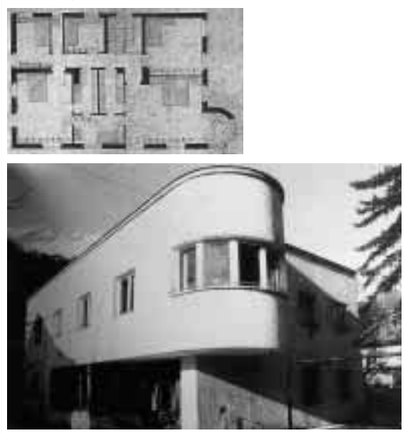
1936

Haus Holzmann
Franz Baumann

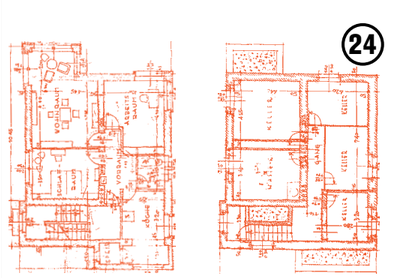
Nel quartiere residenziale di Saggen, in una stretta area edificata, compresa fra il fiume Inn ed il viale Rennweg, sorge casa Holzmann, inappariscente nel giardino di una piccola particella. Per il suo carattere piuttosto distaccato, si distingue a mezzo di un corpo aggettante, che emerge a sbalzo dal corpo centrale cubico. La polarità intercorrente fra l'impressione statica del cubo e la dinamica curvatura dello sporto rende visibile i principi costruttivi del tempo. All'interno di particolare interesse é il salotto, avvolgente la gabbia scala a forma di L, ed aperto verso ovest sul giardino tramite finestratura continua.

Holzmann House
Franz Baumann

The Holzmann House stands on a narrow plot bounded by the river and Rennweg Avenue in the Saggen residential district; it is inconspicuous on the small site. Thanks to the home's rather detached nature, it is noticeable because of a protruding unit cantilevered out from the main cube. The polarity existing between the static impression of the cube and the dynamic curve of the projection makes the period's constructional principles visible. Inside, the living room is particularly interesting, wrapping around the L-shaped stair cage; strip windows overlook the garden.



Rennweg 27



24

1930

Haus Hofer
Siegfried Mazagg

Realizzata nel noto quartiere residenziale di Pradl, Haus Hofer si articola in due unità abitative orientandosi secondo l'asse nord ovest – sud est, con un coordinamento degli ambienti interni che privilegia l'illuminazione degli spazi dedicati al lavoro domestico. Audace interprete del linguaggio formale del suo tempo, il corpo di fabbrica si sviluppa attraverso l'applicazione di volumi cubici disposti in plastica conseguenzialità compositiva. Il volume principale a base quadrata esprime la verticalità dell'edificio attraverso la torre del vano scala disposto a nord, arricchendosi a sud di un ulteriore accento di dinamico con gli sporti di slanciata definizione geometrica.

Hofer House
Siegfried Mazagg

Erected in the renowned Pradl residential neighborhood, the Hofer House has two dwellings aligned northwest-southeast; the interior spaces are laid out to provide the rooms set aside for household chores with the best daylight.Boldly interpreting the formal language of the time, the building develops through the application of cubic volumes arranged in plastic compositional consequentiality. The main square-base volume expresses the construction's verticality by means of the stair-well tower on the north; on the south side the geometric projections are dynamic.

Petzoldstrasse,1

Nato a Bari nel 1953 si laurea a Firenze nel 1979. Con una borsa di studio della CEE completa gli studi a Parigi all'UPA 8 con Henri Ciriani (1981-83) e ha l'occasione di collaborare con gli studi di Renzo Piano, Paul Chemetov, Christian Devillers. Ritornato in Italia, si stabilisce a Milano; collabora dal 1983 al 1988 stabilmente con lo studio di Vittorio Gregotti e apre, nel 1998, uno studio personale.
Alterna l'attività progettuale all'insegnamento (1988-94, Facoltà di Architettura di Ginevra; 1995, Università di Girona; 1995-97, EPF di Losanna; dal 1998 Paris Belleville). Progetti in fase di realizzazione: Chiesa di Sant'Ireneo a Cesano Boscone (Milano), nuovo Collegio De Amicis a Cantù, Centro scolastico di San Giovanni Valdarno, un quartiere residenziale a Ugnano Mantignano, Firenze. Ha partecipato con successo a concorsi internazionali (Trou des Halles, 1° premio; Parlamento della Bassa Austria, 4° premio; Liceo a Nîmes, 2° premio; Biblioteca centrale di Ajaccio, 2° premio; ricostruzione del Suk di Beirut, selezionato per la seconda fase). Nel 1998 il Centro Culturale Italiano a Parigi gli ha dedicato una mostra personale.

Born in Bari in 1953, he graduated in Florence in 1979. On an EEC scholarship, he completed his studies in Paris at the UPA 8 with Henri Ciriani (1981-83) and was able to collaborate with the offices of Renzo Piano, Paul Chemetov and Christian Devillers.
After returning to Italy, he settled in Milan, collaborating full time from 1983 to 1988 with the firm of Vittorio Gregotti and opening a practice of his own in 1988. He alternates his architectural design with teaching (1988-94, Geneva Faculty of Architecture;1995-97, Gerona University;1995, EPF in Lausanne; since 1998 Paris Belleville). Projects under construction: Church of S. Ireneo at Cesano Boscone (Milan), new Collegio De Amicis at Cantù, School at S. Giovanni Valdarno, a housing estate at Ugnano Mantignano, Florence. He has participated successfully in international competitions (Trou des Halles, 1st prize; Lower Austrian Parliament, 4th prize; High school at Nîmes, 2nd prize; Central library at Ajaccio, 2nd prize; reconstruction of the Souk in Beyrouth, selected for second phase).

Mauro Galantino

Nasce in Polonia nel 1931, trascorre l'adolescenza in Samarkanda e a Cracovia prima di trasferirsi in Israele nel 1950. Studia architettura al Technion a Haifa e pittura alla Avni Academy of Art a Tel Aviv, laureandosi nel 1957. Nel 1960 apre uno studio personale, collabora con Alfred Neumann ed Eldar Sharon fino al 1965. Il Club Mediterranée ad Arziv (1960-61), il Municipio di Bat-Yam (1963), l'Accademia militare nel deserto del Negev (1963-67), l'edificio residenziale Dubiner a Ramat Gan (1964) e i Laboratori del Technion a Haifa (1964-67) sono alcune delle opere giovanili. Opere recenti: quartiere residenziale Ramot a Gerusalemme (1972-85), il Centro Girasole (Sunflower) per Ramat Hasharon (1985-90) e l'edificio per abitazione a spirale a Ramat Gan (1984-89), la scuola ebraica a Berlino (1991-95); il Museo di Storia Palmach a Tel Aviv (1992-99); il Memoriale per l'Olocausto a Vienna; il centro città di Bucarest. Dal 1969 al 1972 è Visiting Professor alla Laval University, Quebec/Canada. Nel 1991 rappresenta Israele alla Biennale di Venezia. Nel 1996 ha ricevuto il German Critic Prize per l'architettura e nel 1999 il Rechter Prize per l'architettura.

Born in Poland in 1931 , he spent his teenage years in Samarkand and in Krakow before moving to Israel in 1950. He studied architecture at the Technion at Haifa and painting at the Avni Academy of Art, Tel Aviv, graduating in 1957. He set up his practice in 1960, working with Alfred Neumann and Eldar Sharon until '65. Among his early works: Club Mediterranée in Arziv (1960-61), City Hall of Bat-Yam (1963), Military Academy in the Desert of Negev (1963-67), the Dubiner Apartment Housing in Ramat Gan (1964), the Laboratory Building at the Technion, Haifa (1964-67). Recent works: Ramot Housing Project in Jerusalem (1972-85), the Sunflower Multipurpose Center for Ramat Hasharon (1985-90) and the Spiral Apartment House in Ramat Gan (1984-89), the Jewish Community School in Berlin (1991-95); the Palmach Museum of History in Tel Aviv (1992-99); the Holocaust memorial in Wien and the City Center in Bucharest. From 1969 to 1972 he was Visiting Professor at Laval University School of Architecture, Quebec/Canada. He represented Israel in the 1991 Venice Biennale. In 1996 he was awarded the German Critic Prize for architecture and in '99 the Rechter Prize for architecture.

Zvi Hecker

Quattro sono i partner dello studio domiciliato a Basilea. Jacques Herzog e Pierre de Meuron, i soci fondatori (1978), nascono ambedue a Basilea nel 1950; studiano alla ETH di Zurigo con Aldo Rossi e Dolf Schnebli (1970-75); sono assistenti di Schnebli nel 1977 e negli anni 1989, 1994 e 1996-98 visiting professors alla Harvard University, Cambridge/Mass. Nel 1990 entra nello studio Harry Gugger (Grezenbach, SO 1956) che, dopo un apprendistato come utensilista, studia alla ETH di Zurigo e alla Columbia University di New York con Flora Ruchat e Tadao Ando. È socio dello studio dal 1991. Dal 1994 è docente presso la HAB di Weimar. Sempre nel 1990 entra Christine Binswanger (Kreuzlingen, TG 1964) dopo aver studiato alla ETH di Zurigo con Flora Ruchat e Hans Kollhoff (1984-1990). È socia dal 1994. Premi da segnalare: 1987, Kunstpreis (Baukunst) dell'Akademie der Künste, Berlino; 1994 Premio della critica tedesca 1993, Colonia; 1995, Brunel Award 1994, Washington DC per l'edificio di controllo manovre ferroviarie a Basilea Wolf; 1996, Brunel Award 1995 per il deposito locomotive a Basilea Wolf; 1996, Premio Max Beckmann, Francoforte s/m.

The Basle-based firm is formed by four partners. Jacques Herzog and Pierre de Meuron, the founder-partners (1978), were both born in Basle in 1950; studied at the Zurich ETH under Aldo Rossi and Dolf Schnebli (1970-75); assistants to Schnebli in 1977 and, in the years 1989, 1994 and 1996-98, visiting professors at Harvard University, Cambridge, Mass. In 1990 the firm was joined by Harry Gugger (Grezenbach, SO 1956), who studied at the Zurich ETH and at Columbia University in New York under Flora Ruchat and Tadao Ando. He has been a partner since 1991. Since 1994 he has been professor at the HAB at Weimar. Again in 1990, Christine Binswanger (Kreuzlingen, TG 1964) joined the office after having studied at the Zurich ETH under Flora Ruchat and Hans Kollhoff (1984-1990). She has been a partner since 1994. Important prizes: 1987, Kunstpreis (Baukunst) from the Akademie der Künste, Berlin; 1994 German critics' prize 1993, Cologne; 1995, Brunel Award 1994, Washington DC for the railway movement control building at Basle Wolf; 1996, Brunel Award 1995 for the locomotive shed at Basle Wolf; 1996, Max Beckmann prize, Frankfurt.

Herzog & de Meuron Architekten

Peter Janesch nasce a Budapest, Ungheria, nel 1953. Si laurea all'Accademia Ungherese di Arti Applicate nel 1979. Tra l'84 e l'86 segue un corso di specializzazione presso la Società degli Architetti Ungheresi. Insegna all'Università Tecnica di Budapest fra 1986 e 1987, e nel periodo 1987-89 presso l'Accademia di Arti Applicate. Nel 1989 apre lo studio J.B.A. Architects. Nel 1990 vince una borsa di studio di un anno per frequentare l'Università di Tokai in Giappone.
Dal '96 insegna presso i corsi di perfezionamento dell'Associazione degli Architetti Ungheresi.
Tamás Karácsony nasce a Mosonmagyaróvár, Ungheria, nel 1956. Si laurea nel 1980 presso l'Università Tecnica di Budapest. Ha lavorato nel periodo 1980-86 per il Komárom County Council Architect Office. Ha seguito il corso di specializzazione nel periodo 1984-86 presso la Società degli Architetti Ungheresi; nel 1986 è stato cofondatore dello studio È-11.
Ha vinto il premio 'Ybl' nel 1993, nel 1996 ha fondato Karácsony Architects Office. Nel 1997 ha conseguito il DLA Master; dal 1987 è professore presso l'Università Tecnica di Budapest.

Peter Janesh was born in Budapest, Hungary, in 1953. He graduated in architecture at the Hungarian Academy of Applied Arts in 1979. In 1984-86 he attended the postgraduate programme of the Association of Hungarian Architects. He taught at Budapest Technical University in 1986-87 and at the master course of the Hungarian Academy of Applied Arts in 1987-89.He founded the firm J.B.A. Architects in 1989. In 1990 he won a one-year scholarship to Tokai University in Japan. He has been professor of the postgraduate programme of the Association of Hungarian Architects since 1996. Tamás Karácsony was born at Mosonmagyaróvár, Hungary, in 1956. He graduated in architecture at Budapest Technical University in 1980. He was working for the Komárom County Council Architect Office in 1980-86. He attended the postgraduate programme of the Association of Hungarian Architects in 1984-86. He co-founded the firm È-11 in 1986, then Karácsony Architects Office in 1996. He won the 'Ybl' prize in 1993. He received his DLA master's degree in 1997. He has been working as a professor at the Budapest Technical University since 1987.

Peter Janesch, Tamás Karácsony

Nasce a Sydney nel 1963. Si laurea al Sydney College of the Arts nell'84. Nel 1987 inizia a collaborare con Idée a Tokyo, dove ha vissuto e lavorato fino al 1991. Nel 1989 disegna una serie di occhiali da sole per Murai Optical e il Pod Bar a Tokyo, la Orgone Chair e la serie Lounge. Nel 1991 apre un nuovo studio a Parigi e inizia a collaborare con aziende italiane quali Cappellini, Flos e Moroso. Il lavoro di Newson subisce una svolta nel 1995 con la creazione di *Bucky*, un'installazione scultorea per la galleria d'arte contemporanea parigina della Fondation Cartier. Nello stesso anno progetta gli interni del ristorante Coast di Londra e nel 1996 quelli dei ristoranti Mash & Air di Manchester e Osman di Colonia. I progetti successivi comprendono lo studio di registrazione Syn di Tokyo, una catena mondiale di punti di vendita per il marchio W.&L.T. di Walter van Beirendonck e un prototipo per la Apple. Nel 1997 Newson apre una sede a Londra. Tra gli incarichi recenti: mobili per Vitra e B&B Italia, gli interni di un jet privato, gli orologi Megapode e Isopode per Ikepod, una lampada per Flos e complementi d'arredo per Magis e Alessi.

Born in Sydney in 1963, he graduated from the Sydney College of the Arts in 1984. In 1987 he began to work for Idée, based in Tokyo, where he settled there until 1991. In 1989 Newson designed a set of sunglasses for Murai Optical, Tokyo's Pod Bar, the Orgone Chair and the Lounge set. In 1991 he set up a new practice in Paris and began to work for some Italian companies, such as Cappellini, Flos and Moroso. Newson's work reached a turning point in 1995, when he created Bucky, *a sculpturesque installation for the Fondation Cartier's contemporary art gallery in Paris. During the same year he designed the interiors of London's Coast Restaurant and in 1996 he decorated the Mash & Air Restaurant in Manchester and Cologne's Osman Restaurant. Subsequently, he designed the Syn Recording Studios in Tokyo, a worldwide chain of sales outlets for Walter van Beirendonck's W&L.T. brand, plus a prototype for Apple Computers. In 1997 Newson opened a London office. His latest commissions include: furniture for Vitra and B&B Italia, a lamp for Flos, besides furnishing accessories for Magis and Alessi.*

Marc Newson

Nato a Casablanca nel 1944, studia architettura a Parigi. Il progetto per un "monumento poetico", una torre dell'acqua a Marne-la-Vallée del 1971, segna l'inizio della sua ricerca sui problemi urbani. Un altro tema che ha approfondito è quello della 'radura', di aree libere da urbanizzare: in vari concorsi urbanistici cui partecipa negli anni '80, rifiuta la consuetudine del monolite, la stecca per l'edilizia popolare e cerca di definire luoghi ed edifici secondo una strategia di 'frammentazione'. Si tratta del preludio a una lunga serie di progetti per quartieri urbani: Montpellier, Nantes e Aix-en-Provence (1989), Fukuoka (Giappone, 1989). Partecipa nel frattempo anche a molti concorsi legati all'arte, la musica e la danza: Conservatorio Erik Satie (1981), Scuola di Danza dell'Opéra di Parigi a Nanterre (1983), nel 1984 vince il concorso per la Cité de la Musique a Parigi, un organismo di grande complessità, un frammento di città terminato nel 1995.
Suoi anche progetti per torri urbane come quella per il Crédit Lyonnais (1991), la torre Bandaï a Tokyo (1994) e la torre Vuitton a New York (1995) inaugurata di recente. Portzamparc ha vinto il premio Pritzker nel 1994.

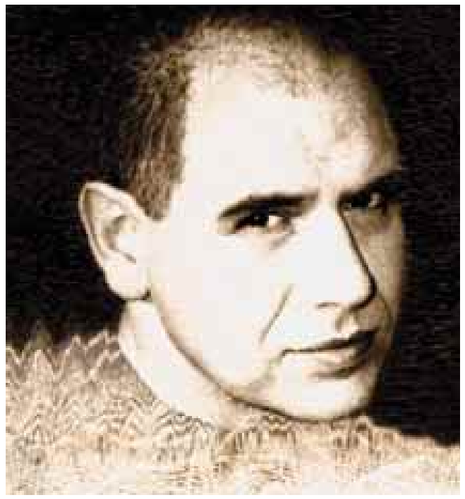
Born at Casablanca in 1944, he studied architecture in Paris. His project for a "poetic monument", a water-tower at Marne-la-Vallée, in 1971, marked the beginning of his research on urban problems. Another theme explored by him is that of the 'clearing', of free areas to be urbanized. In various town-planning competitions entered by him in the 1980s, he rejected the customary monolith, the public housing stack, and tried to outline places and buildings according to a strategy of 'fragmentation'. This was a prelude to a long series of projects for urban districts: Montpellier, Nantes and Aix-en-Provence (1989), Fukuoka (Japan, 1989). Meanwhile he also took part in numerous competitions connected with art, music and ballet: the Erik Satie Conservatoire (1981), the Paris Opera School of Ballet at Nanterre (1983). In 1984 he won the competition for the Cité de la Musique in Paris, a work of great complexity, a fragment of city which was completed in 1995. Also by him are projects for urban towers such as that of the Crédit Lyonnais (1991), the Bandaï tower in Tokyo (1994) and the inaugurated Vuitton tower in New York (1995). Portzamparc was awarded the Pritzker prize in 1994.

Christian de Portzamparc

Figlio di un costruttore aeronautico, nasce a Parigi nel 1949. A vent'anni è direttore artistico di Cardin, a venticinque fa il giro del mondo e si stabilisce negli USA, a ventisette rientra a Parigi e progetta il primo grande 'hard' night club: La Main Bleu. Seguono il club Les Bains Douches, il ristorante Le Centre Ville, i magazzini di Dorothée Bis, l'albergo Royalton a New York, l'appartamento all'Eliseo di François Mitterrand, il Café Costes (ora distrutto). Inoltre bilance per la Terraillon, sanitari per Washmobile, televisori per Thomson, orologi per Nichinia, accendini per Dupont, mobili per Driade, Kartell e Vitra, lampade per Flos, spazzolini da denti per Fluocaril, apparecchi per cucina per Alessi. Tra il 1998 e il 1999 crea il catalogo di Good Goods con La Redoute. Tra i progetti di architettura realizzati dal 1987: edificio per uffici NaniNani e sede centrale della Asahi a Tokyo (1989); unità residenziale a Los Angeles, (1990-91); edificio a Osaka (1992); casa a Madrid (1995); alberghi a Miami e Los Angeles (1995-96); l'Ecole National des Arts Décoratifs a Parigi (1995); la torre di controllo dell'aeroporto di Bordeaux (1997); una fabbrica di incenerazione a Paris/Vitry (2004).

The son of an aeronautical engineer, he was born in Paris in 1949. At the age of 20 he was art director of Cardin, at 25 he travelled round the world and settled in the USA, at 27 he returned to Paris and designed the first 'hard' night club of note: La Main Bleu. This was followed by the club Les Bains Douches, the restaurant Le Centre Ville, the Dorothée Bis stores, the Royalton Hotel in New York, Mitterrand's apartment at the Elysée, and the Café Costes (now destroyed). Also, scales for Terraillon, bathroom accessories for Washmobile, television sets for Thomson, clocks for Nichinia, lighters for Dupont, furniture for Driade, Kartell and Vitra, lamps for Flos, toothbrushes for Fluocaril and kitchenware for Alessi. Between 1998 and 1999 he creates the catalogue Good Goods with La Redoute. Among his architectural projects since 1987: NaniNani office building and Asahi headquarters in Tokyo (1989); a residential unit in Los Angeles (1990-91); a building in Osaka (1992); a house in Madrid (1995); hotels in Miami and Los Angeles (1995-96); the Ecole National de Art Décoratifs in Paris (1995); the air traffic control tower for the Bordeaux Airport (1997); an incineration plant in Paris/Vitry (2004).

Philippe Starck



La copertina *The cover*

Zush

La casa del passato, la casa di pietra; una casa possibile del futuro, antigravitazionale, che fluttua nei campi magnetici.

The house of the past, *the house of stone; a possible, anti-gravitational house of the future, that fluctuates in magnetic waves.*

Catalano, durante il regime franchista viene obbligato a risiedere in un istituto psichiatrico, dove conosce il mondo del delirio che lo affascina e segna la sua creazione plastica e concettuale.
Nel 1968 crea lo "Stato mentale Evrugo". Da allora, allo scopo di rappresentare questo suo utopico stato Evrugo, utilizza una vasta gamma di strumenti e di tecniche: disegno, pittura, fotografia, musica, calligrafia, installazione, arte elettronica e ipermedia. Converte simboli universali come l'inno nazionale, la valuta, la bandiera, il passaporto, i francobolli e la lingua nell'alfabeto 'Asura', un codice di comunicazione segreto fra Evrugo e altre entità. Ha studiato presso il MIT di Boston nel 1975, e il DAAD di Berlino nel 1983. Ha preso parte a numerose mostre collettive presso varie istituzioni artistiche di risonanza mondiale.

A Catalan, under Franco's dictatorship he was forced to reside in a psychiatric institute. There he got to know the world of madness, which fascinated him and influenced his plastic and conceptual creations. In 1968 he created his "Evrugo mental State". After that, to represent this utopian state of his called Evrugo, he used a wide range of tools and techniques: drawing, painting, photography, music, calligraphy, installation, electronic art and hypermedia. He converted universal symbols such as national anthems, banknotes, flags, passports, postage stamps and languages into the 'Asura' alphabet, a secret code of communication between Evrugo and other entities. He studied at the MIT in Boston in 1975, and at the DAAD in Berlin in 1983. He has shown work in numerous group exhibitions at various art institutions on an international level.

1

2

3

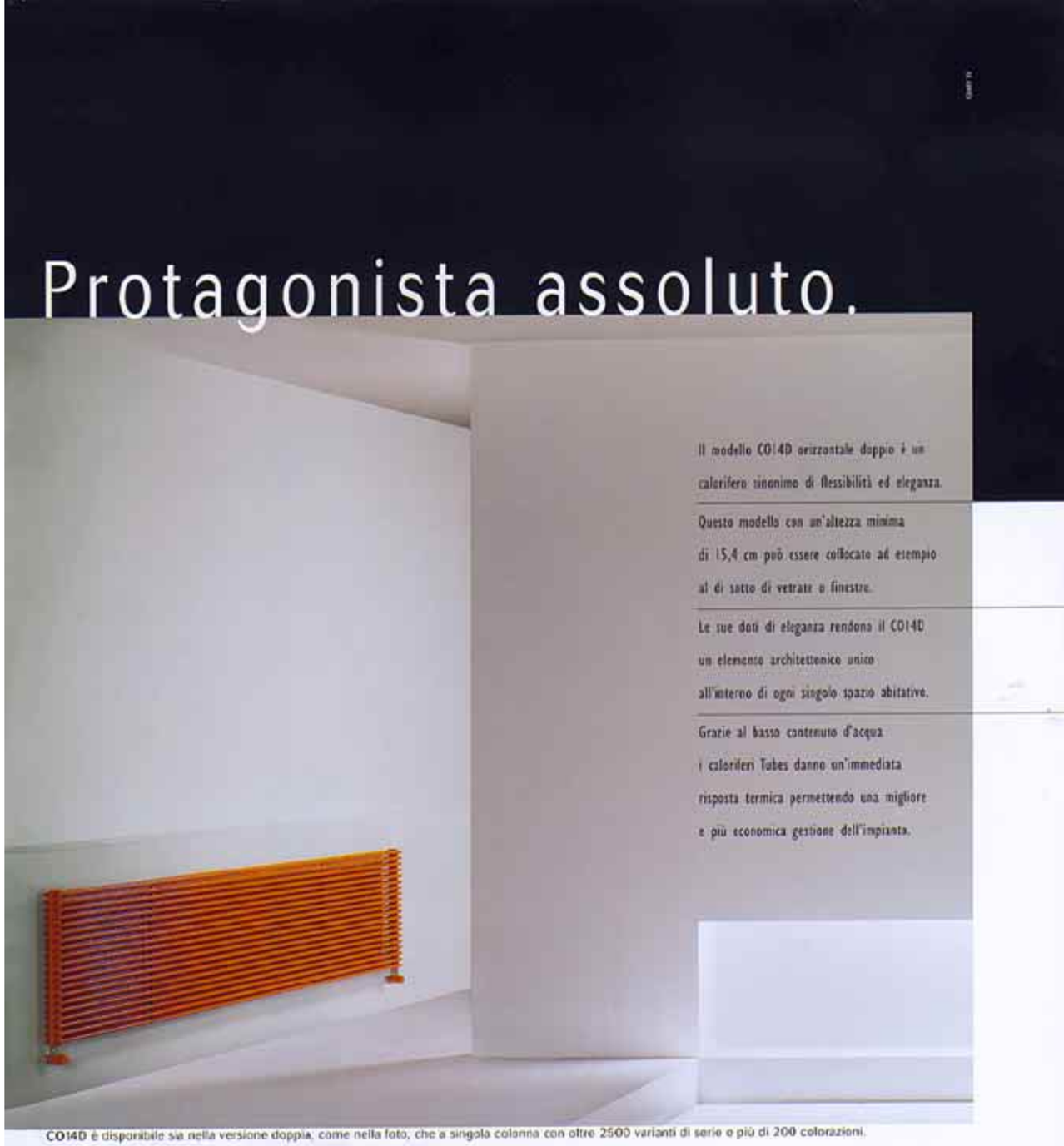
1 *Ortz,* 1997, 9165x6702 pixels, stampa digitale.
2 *Vludo,* 1997, 4984x6702 pixels, stampa digitale.
3 *Headru,* 1997, 5898x7937 pixels, stampa digitale.
4 *Esovro,* 1998, 3000x1180 cm, scanachrome su tela.
5 *Enovris,* 1998, 2666x1822 pixels, (dettaglio) El Paseante 27-28.

1 Ortz, *1997, 9165x6702 pixels, digital print.*
2 Vludo, *1997, 4984x6702 pixels, digital print.*
3 Headru, *1997, 5898x7937 pixels, digital print.*
4 Esovro, *1998, 3000x1180 cm, scanachrome on canvas.*
5 Enovris, *1998, 2666x1822 pixels (detail) El Paseante 27-28.*

Finito di stampare il *Printed on* 22.01.00

4

5



Studio Cattaneo - Foto M.Marcato

Aermec. Il clima giusto, sempre.

"Non esistono più le stagioni."
"Caldo bestia, freddo cane..."
Ai luoghi comuni
Aermec risponde
con PersonalClima
il ventilconvettore
che offre tutto l'anno
il clima migliore.

AERMEC

N.verde 800-843085

www.aermec.com

Le agenzie di vendita Aermec e i Servizi di Assistenza Tecnica Aermec sono negli elenchi telefonici dei capoluoghi di provincia - vedi "Aermec" - e nelle Pagine Gialle alla voce "Condizionatori d'aria - Commercio".